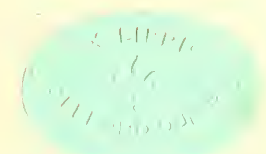




HUBERT ROBERT

1733-1808

IL A ÉTÉ TIRÉ

DE CE LIVRE

HUBERT ROBERT

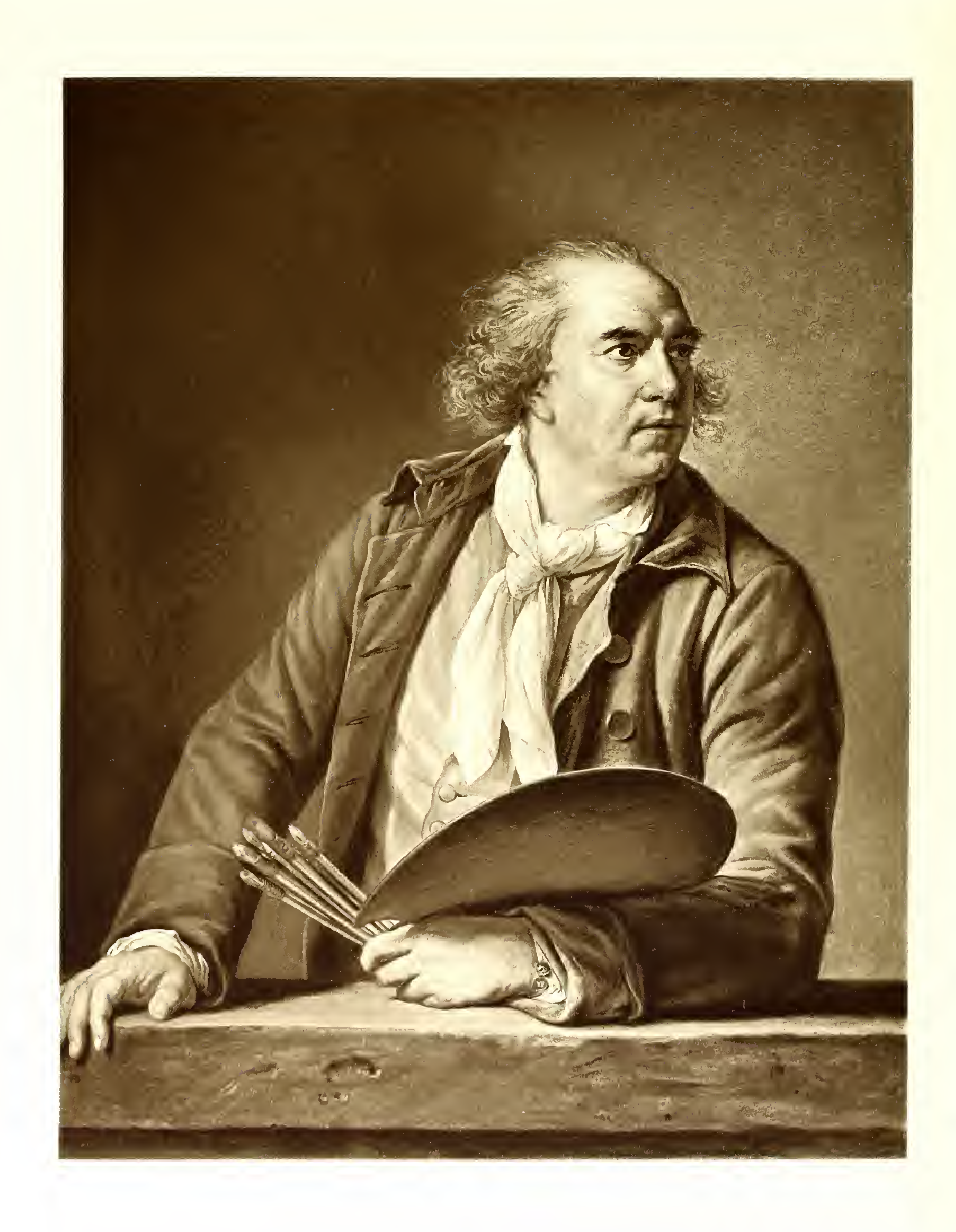
1733-1808

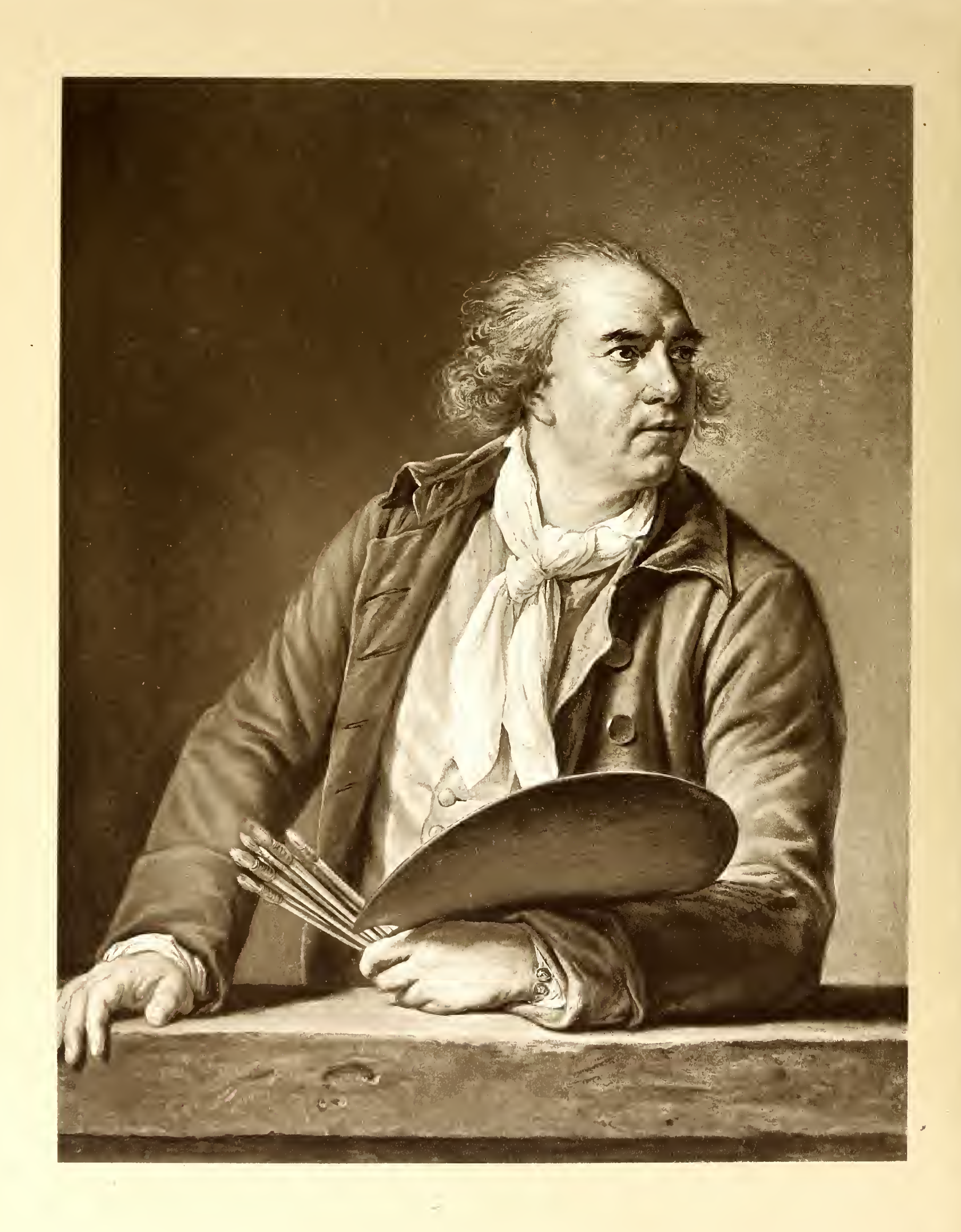
SOIXANTE-QUINZE EXEMPLAIRES

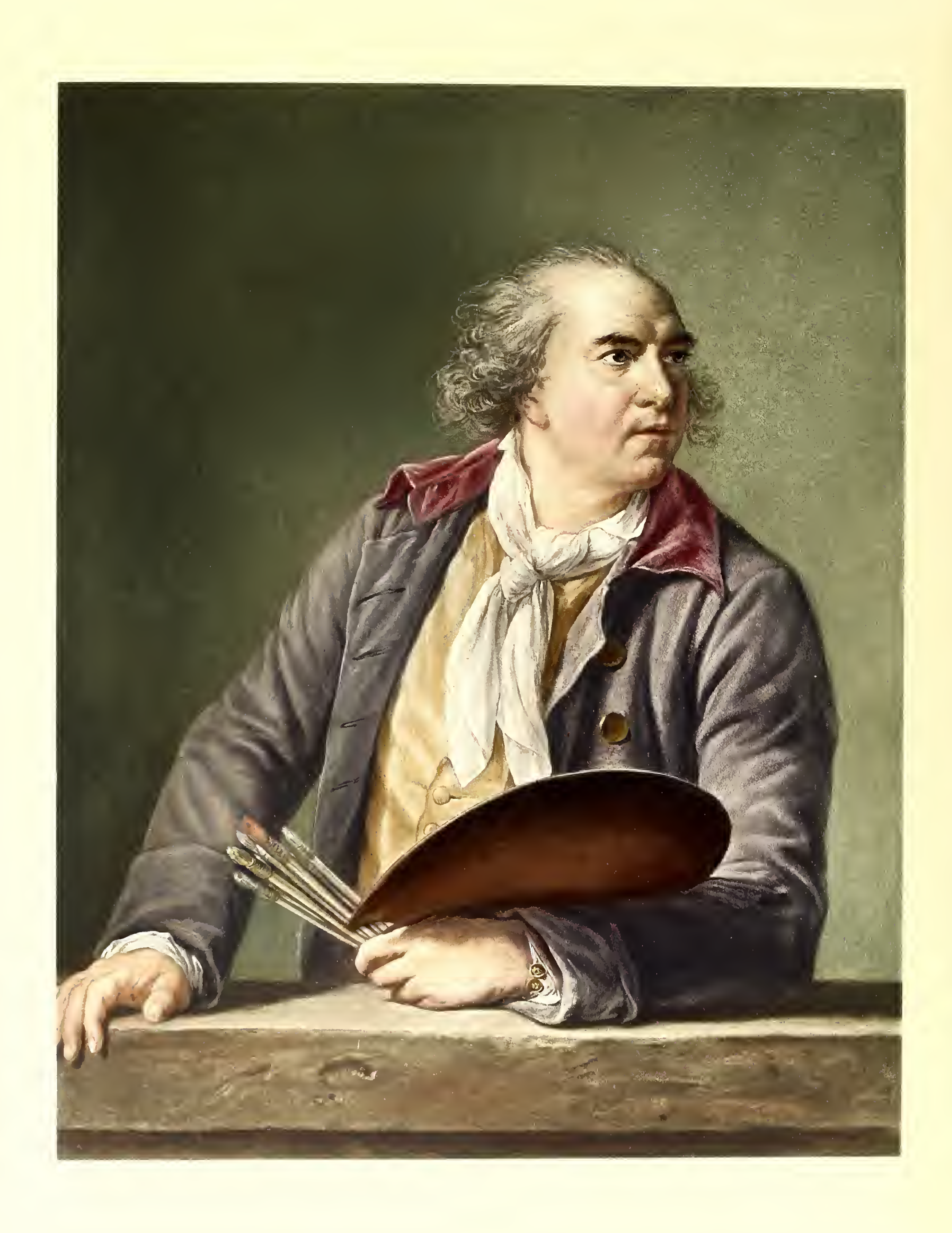
Sur papier des Manufactures impériales du Japon

NUMÉROTÉS A LA PRESSE DE I A LXXV

EXEMPLAIRE N° IV







PIERRE DE NOLHAC

HUBERT ROBERT

1733-1808



PARIS

GOUPIL & Cie, ÉDITEURS-IMPRIMEURS

MANZI, JOYANT & Cie, ÉDITEURS-IMPRIMEURS, SUCCESSEURS

24, BOULEVARD DES CAPUCINES

1910

LES BUCHERONS

(A M. Pierre Decourcelle)







HUBERT ROBERT



'ART français a donné, au XVIIe siècle, deux grands peintres de paysage, Claude Lorrain et Nicolas Poussin, et ces noms sont les plus illustres de l'école. L'un et l'autre ont étudié la nature avec conscience et l'ont traduite avec grandeur. Un seul paysagiste peut être placé auprès d'eux, Van der Meulen, que la France réclame à juste titre ; mais le site scrupuleusement étudié, qui parfois envahit sa toile, n'est cependant chez lui qu'un accessoire de scène historique. De même, les peintres du XVIIIe siècle ne voient dans l'interprétation de la nature qu'un fond sur lequel se meuvent des personnages. Parfois, il est vrai, ce fond déborde et s'impose ; Watteau, magicien en tout ce qu'il touche, est un admirable maître dans le paysage ; Lancret, Pater ne l'ont point dédaigné ; Oudry, Boucher surtout, l'ont traité pour lui-même, l'un avec une émotion sincère et toute moderne, l'autre selon la plus séduisante fantaisie. Mais, pour trouver de vrais maîtres, il faut attendre Joseph Vernet, Louis Moreau, Hubert Robert. Si leur contemporain Fragonard les égale souvent en ce genre, ses titres sont d'un ordre différent, et on le regardera toujours comme un peintre d'humanité.

Le plus fameux du groupe, Hubert Robert, se rattache directement, après un siècle, à la tradition magnifique de Claude Gelée. Il a, comme le maître lorrain, la passion des études dessinées en plein air, le sens des arrangements pittoresques et ce goût de mêler des « fabriques » importantes aux féeries des grands ciels, aux masses contrastées des feuillages et des eaux. Son œuvre, comme celle de Claude, dégage une sorte de poésie qui pénètre l'âme sans la troubler et ouvre à l'imagination l'horizon des grandes rêveries. Un trait commun unit encore ces deux caractères. L'Italie les a possédés profondément et marque toute leur production de son empreinte ; non pas l'Italie des peintres académiques, dont l'imitation s'imposa pendant trois siècles dans la formation des artistes, mais celle de la nature et des monuments, telle qu'une histoire incomparable semble l'avoir préparée pour l'éducation morale de l'humanité. Sans l'Italie, ni Claude Lorrain, ni Hubert Robert n'eût été révélé complètement à lui-même; ils lui doivent, autant que la qualité de leur lumière, les formes propres de leur pensée.

Il n'y a pas à pousser plus loin le parallèle. Claude reste, en son siècle, un isolé, et, pour parler de lui, le mot de génie se présente dans la plénitude de son sens intégral. Il habite une région de l'art où ne s'élevèrent jamais les peintres exquis et spirituels comme Hubert Robert. Les mérites de celui-ci seront jugés assez grands, s'il a réveillé des forces endormies dans la sensibilité française de son temps, s'il a contribué à restituer à notre école, comme un genre indépendant, l'interprétation de la nature, et s'il a laissé des œuvres originales dont la valeur décorative n'est pas dépassée. Nous ne voulons pas démontrer davantage, et nous serons satisfaits si nous pouvons justifier, par des observations précises, la persistante prédilection que professent quelques-uns d'entre nous pour un maître trop dédaigné à certaines époques, oublié même par les critiques célèbres qui ont fait métier de réhabiliter le XVIII[e] siècle français.

Ce serait mal connaître Hubert Robert et l'apprécier d'une façon incomplète, que de voir en lui seulement le plus habile des « peintres de ruines ». Cette partie de son œuvre lui donne cependant un de ses titres les plus sérieux,

celui qui semble le recommander de préférence à l'attention des amateurs d'aujourd'hui comme à ceux d'autrefois. Lui-même acceptait cette désignation, lorsqu'il se faisait agréer à l'Académie Royale, en un temps où il était d'usage chez les artistes de se définir d'un mot et de fixer par avance les limites de son labeur. Dans ce genre où s'exerce avec complaisance le talent de Robert, il faut distinguer deux façons fort différentes de composer. Dans l'une, il rend, avec une exactitude presque documentaire, la physionomie du monument ou du site, telle qu'il l'a fixée sur ses albums dans ses admirables études à la sanguine ou à l'aquarelle, vaste collection formée pendant onze ans d'Italie et dont quarante années d'utilisation n'arrivent pas à épuiser les richesses. Dans l'autre, il interprète ces motifs recueillis avec tant de fidélité, comme de simples éléments de décoration avec lesquels toute liberté lui semble permise ; il les mutile, les recompose, les transforme, les entremêle et transporte le spectateur dans un pays d'antiquité factice, récréé par une imagination souple, joyeuse et bien française. Ces jeux divers de la pensée d'un bel artiste enchantèrent un double public, réuni par ce goût pour l'antiquité monumentale de Rome, qui ne fut jamais plus ardent et plus enthousiaste que dans la deuxième moitié du siècle.

La littérature sous Louis XIV, bien qu'imprégnée d'humanisme, n'avait guère frayé la voie aux curiosités archéologiques, et les deux partis que mit aux prises la mémorable querelle des Anciens et des Modernes témoignaient d'une culture littéraire à peu près pareille puisée chez les Anciens, et d'une ignorance non moins semblable à l'égard de leurs monuments. Si Charles Perrault ou ses contradicteurs font intervenir Vitruve dans une discussion, c'est de manière purement livresque, sans nul sentiment véritable de l'art de Rome, ni, à plus forte raison, de l'art de la Grèce. Le XVIII[e] siècle devait par étapes acheminer les esprits à comprendre l'art antique, ainsi que l'établissent quelques dates qu'il est nécessaire de rappeler. L'érudition sévère et sûre de Dom Bernard de Montfaucon donne au monde savant, de 1719 à 1724, les quinze volumes de *l'Antiquité expliquée et représentée en figures,* qui reparaît en édition nouvelle de 1722 à 1758. Dans l'intervalle, les travaux du comte de Caylus et de son ami Mariette ont précisé les

connaissances sur des points importants, en initiant le public à une antiquité plus familière. Le traité de Mariette sur les pierres gravées est de 1750 ; la suite de planches de Caylus : *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, romaines et gauloises,* commence à paraître en 1752 ; son mémoire sur la peinture à l'encaustique est de 1755 ; son *Recueil de Peintures antiques,* de 1757. Les grandes découvertes napolitaines ont ajouté à ces études un intérêt extraordinaire. Herculanum, retrouvé dans la lave du Vésuve au hasard des travaux d'un villageois, a livré une partie de ses trésors gardés intacts par la catastrophe. Les fouilles entreprises officiellement par le roi Charles III, dans la ville ensevelie, ont rempli de merveilles sa villa de Portici, puis le Palais des Études, de Naples. Ces grandes explorations commencent en 1738 ; dix ans plus tard, on découvre Pompéi, où la facilité des recherches les multiplie. Elles restent longtemps désordonnées, livrées au pillage, malgré les ordonnances royales, mais excitent une immense curiosité chez les amateurs italiens. A ce moment, l'Europe devient attentive et délègue ses voyageurs pour la renseigner. Le président de Brosses étudie doctement devant ses compatriotes la découverte d'Herculanum, dans un mémoire paru à Dijon en 1750, dix années après son voyage ; d'autres parlent des peintures détachées des murs de Pompéi, que les savants commentent à Naples. Cochin, qui visite l'Italie en 1750, avec le frère de Madame de Pompadour, l'abbé Leblanc et l'architecte Soufflot, en examine plusieurs centaines ; il les dédaigne au point de vue de l'art, sans les apprécier assez pour les renseignements incomparables qu'elles apportent sur la vie des Anciens. Cependant, l'enthousiasme qu'elles provoquent généralement appelle en Italie beaucoup de curieux de toute sorte. Certes, depuis la Renaissance, le voyage au delà des Alpes fait le complément nécessaire d'une éducation distinguée et compte pour le perfectionnement suprême des artistes ; mais jamais les Français ne sont venus en si grand nombre dans la péninsule, attirés surtout, cette fois, vers Naples et ses richesses inconnues. Plusieurs poussent jusqu'à Pæstum, qui achève, par un décor mieux conservé, la révélation de Pouzzoles et de Baïes. Soufflot, qui a su mieux voir que ses compagnons, devient le premier champion d'une architecture renouvelée de

l'antique, qui trouvera plus tard ses maîtres dans l'école du premier Empire. Les jeunes architectes de l'Académie de France à Rome sont conviés, par M. de Marigny lui-même, à ne pas quitter l'Italie sans avoir parcouru le pays napolitain. Dans le monde de nos amateurs et de nos érudits, la liste est instructive de ceux qui vont s'y instruire, acheter des antiquités, discuter sur les découvertes. Randon de Boisset y fait son premier séjour en 1752, bientôt suivi par le financier Boutin ; les fils du duc de Lauraguais y paraissent en 1754, le duc de Penthièvre en 1755. L'abbé Barthélemy, à qui l'on devra plus tard un livre dont l'influence sera énorme, le *Voyage du jeune Anacharsis,* se documente à Naples à la fin de 1755 ; La Condamine et l'abbé Gougenot y voyagent en 1756, l'abbé Morellet en 1758, l'abbé de Saint-Non en 1759, Watelet en 1763. Dans toute l'Europe, cependant, les récits et les descriptions se multiplient ; nulle part on n'en imprime autant qu'en France ; mais l'Allemagne trace, avec Winckelmann, le premier tableau d'ensemble de l'histoire de l'art ancien, et la diffusion des ouvrages du grand archéologue prépare l'appui le plus solide aux théories qui vont triompher, à la fin du siècle, dans tous les domaines de l'esprit.

Ainsi commence une éducation nouvelle, qui modèlera non seulement l'intelligence des jeunes artistes, mais l'âme de plusieurs générations. Pour l'époque qui nous intéresse, il suffit d'avoir rappelé qu'elle s'est fortement éprise de l'antiquité monumentale et qu'elle a demandé aux peintres qui l'évoquent des satisfactions tout à fait précises. Elles jaillissent avec une abondance inépuisable de ce talent parisien, nourri par tant d'années de vie italienne, qui rendit promptement célèbre le nom d'Hubert Robert. On y goûte la sincérité de l'étude, l'exactitude solide du morceau d'architecture, du motif sculpté, du monument réel ou fictif que construit le preste pinceau. Un seul peintre avait montré déjà ces qualités de science et d'habileté, le propre initiateur de Robert en Italie, et le succès était venu à Panini par les mêmes voies et grâce à la même évolution du goût public. Ajoutons que tous les visiteurs de Rome tenaient à mettre en leur galerie une toile rappelant leur voyage : le Colisée, l'Arc de Constantin, les « trophées de Marius » ou le « temple de Vesta ». Nos artistes trouvèrent honneur et

profit à satisfaire cette clientèle toujours renouvelée et qui ne craignait pas les « répliques ».

Une longue lignée de prédécesseurs semblait les avoir préparés. Que de maîtres avant eux avaient senti et cherché à rendre le pittoresque et glorieux délabrement des monuments romains ! Sans remonter jusqu'aux précurseurs de la Renaissance, qui évoquèrent tant de fois, sous l'abri du temple païen, le doux mystère de la Nativité, ou lièrent saint Sébastien martyr au fût de marbre cannelé surmonté du chapiteau de Corinthe, ne voyait-on pas la ruine antique faire le principal motif de maint tableau de paysage du XVIe siècle et surtout du XVIIe ? Mais les Italiens s'amusaient, sans s'émouvoir, de décors pour eux trop familiers. Les Septentrionaux, au contraire, qui venaient étudier dans les villes illustres, étaient frappés par des constructions majestueuses, souvent sans nom, appropriées tant bien que mal aux usages modernes, déshonorées et méprisées pour la plupart; elles évoquaient, pour leurs yeux de barbares, l'image d'un merveilleux passé, qu'ennoblissait encore la lumière de ce pays divin.

Il y a, dans l'Ancienne Pinacothèque de Munich, une toile bien significative de Jan-Batist Weenix. Sous un portique orné à la romaine dort une belle fille blonde, tenant sur ses genoux un tambourin; c'est la figure idéale de l'Italie, telle qu'elle enchantait les peintres étrangers par les grâces de sa beauté vivante et la splendeur de ses souvenirs. Le sentiment qu'a rendu par ce symbole l'artiste d'Amsterdam, des centaines de ses contemporains l'ont éprouvé. Quel que soit le musée du Nord que l'on visite, on y trouve toujours, réuni à l'écart, un lot de tableaux oubliés où des peintres, médiocrement doués, ont laissé le témoignage d'une curiosité un peu confuse et la trace maladroite d'une émotion sincère. On pourrait dresser la liste de ces Flamands, de ces Allemands, de ces Hollandais obscurs, qui ont assis sur un pan de mur d'appareil antique un chevrier jouant de la cornemuse, ou groupé une halte de paysans dans un Campo-Vaccino de fantaisie, sous des arches triomphales enfouies à demi dans le gazon. De plus célèbres s'essayèrent aux mêmes motifs; mais alors la ruine apparaît comprise par le génie comme un élément de grandeur et de mystère. Nul n'égale ici Claude

DÉTAIL D'UN TABLEAU DE RUINES

(Musee du Louvre)





et Poussin ; nul ne rend avec autant de sobriété et de force la poésie de l'architrave aux fines sculptures disjointes dans la mousse et de la colonne gisant au bord du fleuve parmi la campagne déserte. On donnerait l'œuvre entière de Panini, malgré son étonnante virtuosité, pour une seule page de ce grand style ; et c'est pour avoir retrouvé, au moins à certaines heures de sa vie, les sources de cette inspiration que Robert mérite encore d'être honoré.



FONTAINE ANTIQUE

Dessin pour le frontispice des « Différentes vues dessinées d'après nature par Messieurs Robert et Fragonard, peintres du Roi, dans les environs de Rome et de Naples. »

(Musée de Besançon)





I

LES ÉTUDES A ROME



OMME plusieurs des peintres fameux du siècle, comme Boucher, Nattier, Chardin, Hubert Robert est Parisien de naissance et d'éducation ; mais pour lui, cependant, la souche provinciale n'est pas éloignée. Le père était Lorrain et remplissait, quand venait au monde ce premier enfant, l'office de valet de chambre du marquis de Stainville, alors envoyé extraordinaire du duc de Lorraine auprès du roi de France. Le fils de Nicolas Robert et de Jeanne-Catherine-Charlotte Tibault, né le 22 mai 1733 et baptisé à Saint-Sulpice le lendemain, eut pour parrain M. Hubert de Vendières, chargé d'affaires du duc de Lorraine, et pour marraine Louise de la Lane, épouse de François Robert, secrétaire de la légation de Son Altesse. Ce dernier

Robert, époux de la marraine, est probablement l'un des deux François qui figurent au contrat de mariage du peintre et qui sont, l'un frère, l'autre cousin germain de son père. Les divers actes de la famille témoignent qu'elle appartient à une bourgeoisie déjà relevée. Mais il est surtout intéressant d'observer qu'ils nous conduisent en pleine Lorraine ; et c'est une coïncidence curieuse qui rattache à la patrie de Claude Gelée l'artiste qui sera après lui le plus grand peintre évocateur de l'Italie.

Cette origine ou tout au moins ces relations lorraines, qui n'ont pas été assez remarquées, ont eu sur la destinée de notre artiste une influence considérable. Ce fut, en effet, le fils du marquis de Stainville, le comte, plus tard célèbre sous le nom de duc de Choiseul, qui ouvrit au jeune homme la voie où il devait briller et leva probablement les difficultés opposées à sa vocation. Nicolas Robert, assez fier de son titre de « bourgeois de Paris », n'avait point rêvé du pinceau pour l'aîné de ses deux fils. Il lui avait fait donner, au Collège de Navarre, une éducation littéraire fort soignée, en vue d'une carrière ecclésiastique ; mais le collégien, tout en mordant fort aux humanités, sentait s'éveiller en lui d'irrésistibles goûts pour les arts ; l'abbé Batteux, un de ses maîtres, gardait de lui un important dessin fait au revers d'une composition grecque, qui lui avait valu le premier prix. A dix-sept ans, le séminaire ne plaît point au jeune dessinateur, tenté par les spectacles de la vie et les appels de son talent. Il a obtenu, non sans peine, d'en sortir et de travailler chez Michel-Ange Slodtz, le bon sculpteur, quand, au mois de septembre 1754, le comte de Stainville est nommé, par le Roi, son ambassadeur auprès du Pape. Le grand seigneur lorrain a connu de tout temps la famille de ce gros garçon, aimable, éveillé, plein de dispositions heureuses, et il lui offre de réaliser du premier coup, sans avoir besoin des cours et concours de l'Académie, le rêve de tous les jeunes artistes d'alors, le voyage à Rome.

L'ambassadeur commence par solliciter de M. de Marigny, directeur général des Bâtiments, un brevet de pensionnaire du Roi, qui permettrait à son protégé de profiter des avantages de l'Académie de France à Rome. M. de Marigny refuse ; il est le gardien d'une institution déjà ancienne

et éprouvée, qui a ses règlements stricts, où trop de gens peuvent être intéressés à vouloir des bouleversements ; il lui appartient de veiller à les défendre et d'en maintenir l'application, même contre un nouvel ambassadeur fort en faveur chez Madame de Pompadour. Au reste, le jeune peintre partira tout de même ; la bonne Madame de Stainville s'intéresse à lui, et là-bas, sans doute, les choses s'arrangeront. C'est ainsi qu'à vingt et un ans à peine, Hubert Robert, usant d'une aubaine inespérée et jouissant du voyage avec tout l'élan de son enthousiasme de jeunesse, arrive à Rome dans la suite de l'ambassadeur, aux premiers jours de novembre 1754.

Le comte de Stainville joignait aux curiosités de l'art, dont la noblesse française se parait volontiers à cette époque, le goût plus vif encore de s'acquérir des amis dans tous les milieux qui pouvaient servir sa renommée. Il ne dédaigna pas de se faire à Rome une réputation de Mécène ; il y fut aidé par sa grande fortune et par les qualités d'intelligente bonté que montra envers les artistes sa femme, née Crozat, fille d'un riche financier parisien, lui-même amateur et collectionneur fameux. On vit bientôt l'ambassadeur et l'ambassadrice s'intéresser, plus directement que ne l'exigeait leur fonction, aux travaux des pensionnaires du Roi et aux projets de cette vive jeunesse qu'excitaient le séjour d'une ville illustre et les espérances de la gloire. M. et Madame de Stainville entretinrent, dès l'arrivée, de bienveillantes relations avec leur directeur Natoire ; on les vit, dès le premier Carnaval, rouvrir pendant huit jours les magnifiques salons qui occupaient le premier étage du palais Mancini, au-dessous du logis de l'Académie, et qui demeurait à la disposition de l'ambassadeur ; ils reprirent, au milieu de ce décor de Gobelins, de tapis de la Savonnerie et d'œuvres d'art de toutes sortes, la tradition des réceptions fastueuses que le cardinal de Polignac offrait autrefois à la société romaine. Cet usage pris par l'ambassadeur de France de recevoir au Palais Mancini venait de ce que son palais d'habitation n'était pas sur le Corso, où avaient lieu les réjouissances du Carnaval, et il en résultait, à ce moment de l'année, des rapports plus étroits et plus cordiaux entre le représentant du Roi et l'Académie, au bénéfice

évident de la seconde. Natoire recourait à l'ambassadeur toutes les fois qu'il avait des difficultés à résoudre avec Versailles ou quelque sollicitation particulièrement délicate à adresser à son chef, M. de Marigny. En échange, M. de Stainville pouvait exiger quelques égards pour ses protégés, et même la faveur un peu exorbitante d'en loger un, sans nul titre, parmi les pensionnaires couronnés à Paris aux concours de l'Académie et munis du brevet royal. Le premier pour lequel il réclama cet avantage fut précisément Hubert Robert. Le nom n'est pas prononcé dans la lettre du 26 novembre 1754, par laquelle Natoire soumet le cas à M. de Marigny : « M. l'Ambassadeur de France protège un jeune homme qui a du goût pour peindre l'architecture. Il me dit, ces jours passés, qu'il vous en avait parlé peu de temps avant son départ de Paris, dans l'intention qu'il aurait pu être pensionnaire ; mais vous lui répondîtes, Monsieur, que, n'ayant point gagné de prix, cela dérangeait tout l'ordre de cet établissement. Il voudrait présentement que ce jeune artiste eût seulement la permission de loger dans l'Académie, en payant sa pension au cuisinier, comme vous l'avez permis en différentes occasions. Je lui ai répondu que je ferais ce qu'il jugerait à propos là-dessus, pourvu qu'il eût la bonté de vous en parler. Il me dit qu'il vous en écrirait incessamment, afin que je fusse en règle auprès de vous, Monsieur ; je ne pourrai guère le placer, si vous m'approuvez, qu'en dérangeant quelques pensionnaires ; mais je ferai pour le mieux. » M. de Marigny, ayant bien défendu les principes à Paris, transige aisément à Rome sur les faits, et Hubert Robert est installé à l'Académie, où il obtiendra plus tard d'être régulièrement nommé.

Personne ne protesta contre la faveur accordée au protégé de M. de Stainville. Il devint, au contraire, le Benjamin de l'Académie, fut traité sur le même pied que les douze pensionnaires, admis aux mêmes avantages et à l'usage des précieux modèles antiques réunis dans les ateliers. Il était zélé, appliqué, toujours de bon exemple dans le travail et, avec cela, le plus gai compagnon, le mieux entraîné aux jeux et aux exercices du corps. Il s'était imposé à ses camarades dès les premiers jours, grâce à un pari fameux où il risqua sa vie pour six cahiers de papier gris. Il s'agissait de se hisser à

l'étage supérieur du Colisée, par les saillies extérieures de la pierre, et d'en redescendre après avoir planté une croix. La montée se fit à grand'peine, l'étourdi pouvant tomber à chaque coup de reins ; la descente fut encore plus difficile. On dut lui jeter une corde qu'il saisit ; il s'y attacha pour se lancer dans l'espace, et parvint à rentrer dans l'intérieur du monument. Un pareil exploit met un gaillard hors de pair et lui fait sa renommée. Madame Vigée-Le Brun écrira à Robert, en 1789, après avoir vu le Colisée : « Je ne puis concevoir comment il a pu vous venir l'idée hasardeuse de grimper jusqu'au faîte pour l'unique plaisir d'y planter une croix. La raison se refuse à le croire. Je dois vous dire, au reste, que cette croix est restée, et que votre adresse et votre courage sont devenus historiques, car on en parle encore à Rome. »

Parmi cette belle jeunesse, éprise d'art et de travail, qu'on voyait chaque matin se répandre dans les églises et les palais romains, pour dessiner, modeler ou peindre, Robert se montra vite le plus ardent. Son choix avait été fait dès le début : il voulait être peintre de paysage, ce qui, en Italie, voulait dire aussi peintre d'architecture. Le dernier Salon qu'il avait vu au Louvre, celui de 1753, à l'âge où les impressions sont assez vives parfois pour déterminer la direction de toute une carrière, l'avait mis en présence d'une des plus importantes expositions de Joseph Vernet. Le peintre avignonais avait subi plus qu'aucun autre tous les enchantements de l'Italie. La mer d'abord, dont il fut le révélateur ingénieux et sans rival, les rivages rocheux que baigne une fluide lumière, la grave majesté des palais, le charme d'une ruine de château sur une montagne, Vernet connaissait à fond les secrets d'un pays où il vécut de longues années et qu'il venait à peine de quitter pour se fixer à Paris. Le jeune Robert le rencontra-t-il avant son départ ? vint-il feuilleter, dans l'atelier de l'artiste, ces albums de croquis si riches en documents de tout genre, et qui le seront cependant beaucoup moins que les siens ? reçut-il, pour son séjour projeté, les conseils expérimentés du peintre ? Qu'il l'ait connu ou non à cette époque, Joseph Vernet devint dès lors pour lui le maître idéal, celui dont la carrière admirée donne à l'étudiant enthousiaste le désir d'en poursuivre une

semblable et lui révèle l'usage qu'il peut tirer de ses propres dons. Ces dispositions donnèrent leur fruit, et il est arrivé que, sauf pour les effets marins, où il demeure incomparable, Vernet a vu son œuvre italienne merveilleusement reprise et presque toujours dépassée par Hubert Robert.

Celui-ci trouvait à Rome un autre maître, de qui les conseils réguliers ne lui manquèrent point, Giovanni-Paolo Panini. Né à Plaisance en 1691, Panini faisait déjà figure d'un vieux peintre comblé d'honneurs, à qui la fortune, sous toutes ses formes, n'avait guère cessé de sourire. Dans le genre des tableaux d'architecture, qui prospérait naturellement à Rome, il demeurait le plus incontesté des virtuoses. Il savait mêler aux ruines les statues de marbre sur des socles moussus, et animait de petites scènes populaires ses cours et ses portiques de palais. L'étranger riche était heureux d'emporter dans ses coffres un Panini représentant la place Navone, la place Saint-Pierre, le Colisée, ou mieux encore, ces groupements de monuments où l'on voyait, comme dans les deux grandes toiles rapportées en France par M. de Vandières, la Colonne Trajane voisiner avec l'Arc de Titus, et la façade du Panthéon enrichie des statues de l'Hercule Farnèse et du Marc-Aurèle du Capitole. Panini accueillait la jeunesse avec bienveillance, et peut-être fit-il au petit peintre français, présenté à lui par Natoire, un accueil d'autant plus chaleureux qu'il n'avait rencontré jusqu'à présent, parmi ses imitateurs italiens, nul élève qui lui fît honneur. De bons souvenirs le liaient à la France; familier du cardinal de Polignac, il avait dirigé, sur ses ordres, puis immortalisé par le pinceau les réjouissances faites à Rome pour la naissance de Mgr le Dauphin; il avait séjourné à Paris, où l'Académie royale l'avait reçu avec faveur, et peint des aspects de notre capitale, dont une bonne vue du quai du Louvre. M. de Stainville ne pouvait manquer, d'autre part, de le faire travailler. Deux toiles signées, qui ont été recueillies par le grand collectionneur M. Groult et dont Robert a possédé lui-même des répétitions, en gardent un curieux témoignage; l'ambassadeur s'était fait représenter par Panini, au milieu des galeries d'un palais où sont accrochés des tableaux nombreux, qui réunissent toutes les vues de Rome. Une des

collections est entièrement consacrée aux ruines antiques, l'autre aux monuments modernes. M. de Stainville montrait autant d'intérêt aux uns qu'aux autres, et il est impossible de grouper plus ingénieusement les souvenirs les plus complets d'un studieux séjour. Les tableaux sont datés de 1756, et, parmi plusieurs artistes qui accompagnent l'ambassadeur et feuillettent avec lui des albums ou des cartons, on reconnaît aisément (dans le tableau des vues anciennes) le jeune Hubert Robert.

En se proclamant, ainsi qu'il eut souvent l'occasion de le faire, élève de Giovanni-Paolo Panini, Robert n'exprima que les sentiments d'une juste reconnaissance. Il apprit de son exemple et de ses conseils qu'un bon peintre d'architecture ne peut manquer d'être un décorateur expert, préparé à toutes les besognes du métier, capable d'improviser un trompe-l'œil en perspective, de dresser la maquette d'un théâtre ou le plan d'un jardin, d'inventer le décor complet d'une fête de cour. La peinture de chevalet n'est, pour un tel artiste, qu'un amusement; il doit y préférer les grandes surfaces, collaborer à l'achèvement d'un salon ou d'une galerie, ouvrir dans les murailles de profondes percées sur un paysage imaginaire. Pour égayer ce paysage, aucune lumière ne surpasse celle du ciel italien ; pour le meubler, rien ne vaut les majestueuses « fabriques » que deux grandes civilisations ont multipliées sur cette terre et qui ennoblissent à jamais ses horizons.

Comme Hubert Robert les a aimés dès le premier jour, ces édifices intacts ou mutilés de l'Antiquité et de la Renaissance, ces fontaines monumentales, ces degrés et ces colonnades, ces arches d'aqueducs qui fuient sans fin dans la campagne remplie de tombeaux ! Il a vu ce que le talent très sage d'un Panini avait su tirer de cette richesse de motifs pittoresques et compris ce qu'il était possible d'y joindre, avec un peu de rêverie septentrionale et beaucoup d'esprit de Paris. Ses premiers tableaux romains sont perdus; aucune peinture du moins ne porte la date de cette époque. Il est, du reste, d'âge à ne point se risquer à composer la grande toile, et d'un siècle où l'on rougirait de signer trop jeune. Nous savons, par des témoignages, la vie qu'il peut mener dans la Rome de Clément XIV. Il dessine, il étudie l'antique sur les originaux du Vatican, sur les plâtres du Palais Mancini. Il

accompagne ses camarades architectes, qui vont mesurer les édifices, essayer d'hypothétiques restaurations. Il escalade avec eux les grands cintres de la basilique de Constantin, qu'on appelle alors le Temple de la Paix et qui, un peu plus complète qu'aujourd'hui, leur donne, au bout du Forum, un des modèles les plus saisissants de la construction romaine. Il y trouve l'un des observatoires le mieux placés pour embrasser d'un coup d'œil de nombreuses ruines. Il va, avec les mêmes compagnons, « découvrir », selon un mot de Marigny, les curiosités de la Villa d'Adrien. Natoire écrit, le 15 octobre 1755, que ses élèves « sont tout répandus actuellement à faire des études en différents endroits de Rome, afin de profiter de l'arrière-saison ; quelques architectes ont été lever des plans dans la villa Adrienne, près de Tivoli, où, parmi les antiquités, ils disent avoir remarqué beaucoup de choses très propres pour leurs études ». Robert, qui ne les quitte guère, fait son profit de leurs observations et s'initie, en se jouant, aux règles et aux précisions de leur art. On aime à l'évoquer avec Moreau et Charles De Wailly, ces ardents garçons dont l'abbé Barthélemy, qui les voit à l'œuvre, décrit les travaux aux Thermes de Dioclétien, qu'occupent les Chartreux, et aux Thermes de Caracalla : « Ils ont consulté les auteurs qui les ont précédés, et, profitant de tous les indices qu'ils ont trouvés sur les lieux, ils se sont trouvés en état de rétablir presque entièrement cet immense édifice ; ils sont entrés dans les souterrains, ont grimpé sur les toits, ont fouillé dans la terre... » Voilà des parties qui tentent Robert, et pendant que ses camarades vont aux mesures, il plante son chevalet sur un pan de mur, comme on le voit dans ses tableaux, s'installe au besoin dans une grande niche vide, les jambes pendantes, et le crayon court jusqu'à la nuit, remplissant le carton d'études nombreuses.

Il s'est lié avec Pajou, un ancien de l'Académie, qui modèle des satyres et des nymphes, et l'aide à s'enthousiasmer pour le marbre antique. Les innombrables bas-reliefs qu'utiliseront ses toiles sont presque tous des morceaux qu'il a notés. Il va voir travailler Doyen, qui copie le Dominiquin à Saint-Louis et Pierre de Cortone au Palais Barberini, et l'ami De Wailly, qui relève le plafond du Bacicio en l'église du Gesù. Il est l'inséparable de

LE CAMPO-VACCINO ET LE COLISÉE, A ROME

(A Madame Lefebvre)







La Traverse, ce borgne de talent, le bel esprit de la compagnie, que son directeur assure « bon à différentes choses, peignant fort bien en détrempe l'architecture, ayant du goût et du génie, et de la lecture plus que pas un », et se mêlant quelquefois de faire des vers. On conservera de ce fougueux élève de Boucher, qui n'aura jamais de nom, des études à la plume de cette époque, violemment teintées de bistre, où la nature est prise sur le vif, où les mœurs italiennes sont fortement observées, et qui ne laissent pas d'impressionner un Robert plus fin, plus sensé, mais sachant prendre son bien où il le trouve. Tout de son art, du reste, l'intéresse et le tente; s'il esquive la lourde tâche des pensionnaires, tous peintres d'histoire, tenus de fournir à date fixe leurs grandes figures de composition, puis leurs copies d'œuvres célèbres, il veut travailler d'après les maîtres, pour son plaisir et son instruction. Il recueille dans les galeries, dans les églises, des détails de compositions peintes qu'il saura utiliser. Il voit, dans les palais, des Poussin, des Lorrain qui l'émeuvent et l'initient à la poésie de la ruine. Il réfléchit devant les vertes fresques de Guaspre Dughet à Saint-Martin-des-Monts, et aussi devant ses véridiques études de nature, qui appartiennent au prince Corsini et semblent une révélation de la réalité, après tant de convention accumulée dans le paysage. Lorsque le jeune homme va peindre ensuite dans la campagne romaine, il garde le souvenir des grands peintres de France qui l'y ont précédé, pour interpréter la noblesse de ses lignes et sa puissante mélancolie.

Les maîtres qui forment son style, en lui montrant la beauté de Rome, ne lui apprennent pas à regarder la vie. Mais le petit Parisien du XVIIIe siècle n'a pas besoin qu'on l'y invite, et les spectacles amusants que lui a offerts le *popolino* de la Ville Éternelle laisseront dans son œuvre des traces nombreuses. Ce sont les mendiants entassés en groupes sordides aux degrés des églises, les Transtévérins jouant de la *zampogna* devant la niche des madones, les pâtres au feutre pointu, enveloppés de leur grande cape, gardant les buffles sur le Forum, les rustiques pèlerins agenouillés dans Saint-Pierre, parmi les marbres étincelants, et se pressant pour baiser le pied de bronze.

Ce sont des femmes au port majestueux, qui gravissent, la cruche de cuivre sur la tête, le large escalier tournant des palais ; d'autres qui dansent dans le « cortile » monumental parmi des guitaristes et des chanteurs ; et celles qui lavent leur pauvre linge en d'immenses vasques de marbre faites, semble-t-il, pour le bain des déesses, mettent leurs guenilles à sécher le long des arches triomphales qui virent défiler les légions victorieuses. Ces contrastes rempliront les compositions d'Hubert Robert d'éléments pittoresques qu'aucune autre ville n'eût fournis. Au bout de la rue, animée par la vie bruyante du plein air, s'étend le silence des solitudes encloses dans la grande enceinte. Souvent même, dans la Rome de ce temps, le monument de gloire fait le décor de l'existence familière. Le théâtre de Marcellus abrite, sous les voûtes profondes de ses vomitoires, les plus misérables échoppes; l'édifice qui sert de « Douane de terre » présente en façade, engagée dans une bâtisse toute moderne, la noble colonnade de la Basilique d'Antonin; d'innombrables églises utilisent des fragments antiques arrachés au temple qui les précéda sur le même sol ; les plus fins chapiteaux corinthiens de la ville antique soutiennent encore les riches architectures du Portique d'Octavie, au seuil de l'immonde ghetto, dans ce coin grouillant et crasseux où se tient le marché aux poissons. Robert va partout, observant, croquant des personnages et des groupes qu'on retrouvera plus tard dans ses tableaux ; et, par exemple, cette *Pescheria*, aujourd'hui détruite, lui fournira une des plus heureuses de ses compositions véridiques, où il n'aura presque rien à transposer de la réalité et nous conservera exactement, sans le travestir ni l'enjoliver, un des coins les plus singuliers de la vieille Rome.

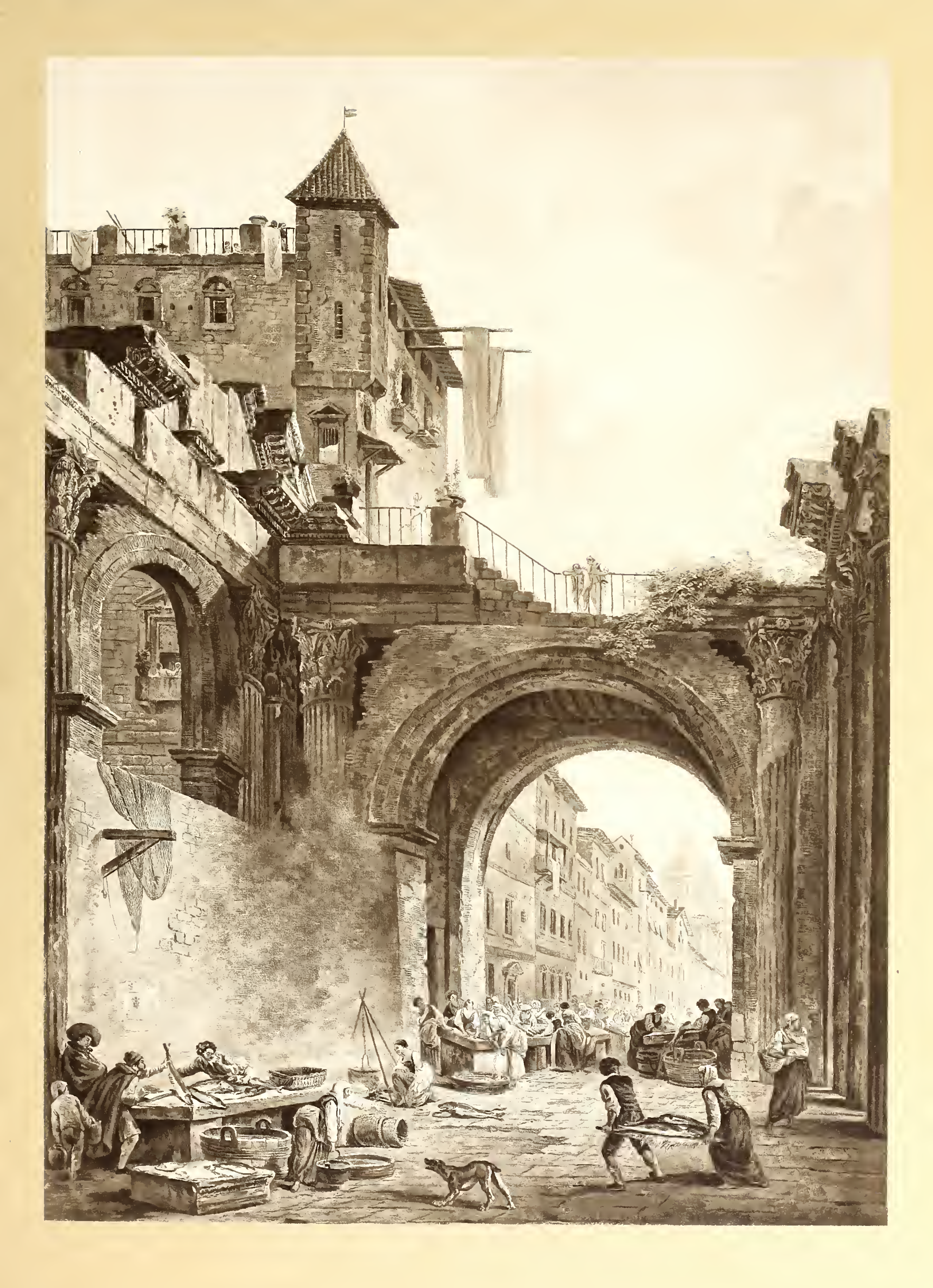
Il reviendra sans cesse à ce mélange de simplicité de la vie nouvelle et de majesté des anciens débris. La curiosité qui s'y révélait pour des yeux d'artiste est indiquée dans un passage de la correspondance de Natoire, où le style paraît moins terne qu'à l'ordinaire : « Je viens de faire, écrit-il dans l'été de 1755, une petite opération d'arrangement pour l'étude. Il y avait une quantité de morceaux de la colonne Trajane qui étaient confondus dans l'endroit où l'on fait la provision pour le bois; la difficulté de pouvoir les placer mieux les avait fait abandonner. J'ai cherché les plus conser-

LE PORTIQUE D'OCTAVIE, A ROME, SERVANT DE MARCHÉ AUX POISSONS

(Musée du Louvre)

Photographie Braun, Clément & Cie







vés, que j'ai fait mettre en évidenee dans quelques endroits de l'Aeadémie, et, le reste, qui est fort mutilé, je l'ai fait apporter à un petit jardinet que j'ai eu par hasard et que j'ai acheté pour moi. Je les ai fait placer et arranger sous un are antique ; on en jouira et on pourra les dessiner si l'on veut, et peut servir d'entrepôt à tous ces plâtras qui devenaient à rien. Cet endroit, tout petit qu'il est, fait voir des morceaux très pittoresques par tous ees vestiges antiques. Il est situé derrière Campo-Vaecino ; cela fera, de temps en temps, un petit délassement en y allant dessiner quelque point de vue, car tout ee quartier en est rempli. »

Ce eourt récit peut s'illustrer par plusieurs eroquis de Robert et par un dessin de Natoire lui-même, qui montre, en 1760, le fouillis de ee jardin, qualifié par lui d' « Ermitage du directeur de l'Aeadémie de Franee ». L'endroit était admirablement choisi, dans la partie la plus sauvage de la ville et le voisinage des plus belles ruines. Les jeunes gens, en allant déjeuner au jardin de l'Aeadémie, s'arrêtaient à les contempler, déchiffraient, sur les arcs impériaux, les inseriptions alors presque à la hauteur des yeux, esealadaient les eolonnes du temple de Saturne, déterraient un chapiteau orné qui, par hasard, affleurait le sol. Ils étaient les maîtres dans eette région déserte de l'ancienne Rome, où les trésors ensevelis n'avaient livré aueun de leurs seerets, où de rares promeneurs se risquaient au milieu du jour, eraignant les mauvaises reneontres et n'y trouvant jamais que des vaehes paissantes, comme au temps de Claude Lorrain. Au fond de ce pâturage étrange, semé de débris sans nom, se dressait la masse puissante de l'Amphithéâtre Flavien. Arehiteetes et peintres s'y rendaient volontiers pour travailler ensemble, quelques-uns par un sentiment de piété. On s'agenouillait devant les ehapelles, on se mêlait aux pèlerins réunis autour de l'ermite en robe de bure, qui veillait sur la mémoire des martyrs. On s'amusait aussi, à l'oeeasion, loin de toute surveillance. Le plus ancien dessin d'Hubert représente le « Cortile del Heremita del Colosseo », et certaines seènes piquantes, que gravera Janinet, sur eet ermitage rustique ménagé dans les sombres galeries, rappelleront plus tard, dans l'œuvre de l'artiste, le souvenir de ses eseapades de jeunesse.

Quelques autres coins préférés peuvent se retrouver dans cette œuvre, dessinée ou peinte, où Rome tient tant de place. Les fontaines monumentales, si fréquentes et d'un si joyeux effet dans les tableaux de Robert, rappellent des croquis pris maintes fois devant le Neptune de Trevi, à l'Acqua Paola, à l'Acqua Felice. Les formes singulières de l'édifice de l'Esquilin, qu'on appelle encore, comme de son temps, le « temple de Minerve Medica », semblent l'avoir particulièrement frappé. Il fait aussi reparaître souvent, quelquefois transformé en marbre, le Marc-Aurèle à cheval du Capitole ainsi que tout le décor qui l'entoure, avec ses degrés et ses constructions d'après Michel-Ange ; l'artiste a même laissé de la place du Capitole, comme de la place Saint-Pierre, de curieuses études nocturnes au moment des illuminations de fêtes. Les voûtes qu'il prolonge à l'infini, et sous lesquelles montent de larges escaliers, aboutissant à une baie vivement éclairée, il en a puisé l'inspiration à l'entrée de l'église de Sainte-Agnès-hors-les-murs, et c'est dans les Catacombes voisines qu'il faut placer l'anecdote si connue de la dangereuse promenade solitaire où il perdit son chemin. On se rappelle les détails de la cire éteinte, de la marche au hasard, de l'angoisse mortelle subie pendant des heures dans le labyrinthe souterrain. L'ami Delille en a tiré plus tard tout un récit poétique, où son imagination a dû sans doute beaucoup broder, et l'on peut croire que Robert lui-même, pour mieux faire frissonner à son récit les dames de Paris, ne se privait point d'ajouter plus d'un détail terrifiant à une mince aventure de sa jeunesse.

Le comte de Stainville quitta Rome au mois de janvier 1757 et l'ambassadrice au lendemain de Pâques, « laissant beaucoup de regrets ». Le bon abbé Barthélemy, leur familier, qui les voyait à Rome encourager si efficacement les jeunes artistes, écrivait à Caylus sur son amie : « Avec beaucoup d'esprit et toutes les qualités qui peuvent rendre une femme aimable, [elle] a le sentiment du beau et la justesse du goût la plus décidée que je connaisse. » Une telle protection eût beaucoup manqué à Robert, si M. de Stainville, devenu duc de Choiseul, n'eût continué de loin, comme ministre des Affaires étrangères, à veiller sur sa des-

tinée. Il l'entretenait même à ses dépens, dans la chambre qui lui était accordée au Palais de l'Académie, comme en fait foi une lettre de Marigny du 29 mars 1759. Au reste, il n'y avait que des éloges sur l'application et les progrès du jeune homme, devenu l'exemple de l'Académie : « J'ai de la peine, écrivait Natoire, à faire aller certains particuliers; je voudrais que tous fissent des progrès aussi sensibles que le sieur Robert, protégé de M. le duc de Choiseul... C'est un bon sujet, qui travaille avec une ardeur infinie; il est dans le genre de Jean-Paul Panini; j'ai beau le citer pour exemple, il y en a peu qui l'imitent. » Marigny répondait de la meilleure façon, sachant être agréable aux Choiseul : « Il me revient de tous côtés de grands éloges du sieur Robert. Ordonnez-lui de ma part de me faire un petit tableau à sa fantaisie, de 20 ou 25 pouces sur 10 ou 12. Si je suis content de ce tableau, il n'aura pas perdu son temps en le faisant. » Le 25 avril, Natoire accusait réception de cette commande, infiniment honorable, du Directeur général des Bâtiments : « Le sieur Robert est fort sensible à l'honneur que vous lui faites de lui demander un tableau ; il fera de son mieux à mériter vos bontés en y prenant tout le soin possible, il est fort agréable de conduire des sujets, quand ils ont autant d'amour pour leurs talents que celui-ci en a pour le sien. Cet exemple doit bien servir d'émulation parmi nos pensionnaires. » Il ajoute que le bailli de Breteuil, ambassadeur de l'Ordre de Malte, qui vient de faire son entrée à Rome, montre du goût pour les arts, fréquente l'Académie, fait des achats et a déjà « quelque chose du sieur Robert ». En même temps, parvient à l'artiste une commande de M. de Choiseul ; il l'exécute avec soin, et le tableau part avec celui de M. de Marigny. Le ministre, ne perdant pas de vue les intérêts de son protégé, a l'ingénieuse pensée d'en faire présent au Directeur général, qui s'en déclare ravi : « On pense ici sur son compte comme nous, écrit-il à Natoire, qu'il peut faire un jour un grand sujet. » Il daigne même accompagner d'une lettre certaines « réflexions » de Cochin :

A Versailles, le 29 août 1759.

J'ai reçu, Monsieur, de M. le duc de Choiseul, non seulement le tableau que je vous avais demandé et que vous m'aviez annoncé par votre lettre, mais même celui que vous lui

aviez destiné, ce ministre ayant absolument voulu m'en faire la galanterie pour que j'eusse le pendant de celui que vous aviez fait pour moi. Recevez-en mes remerciements en attendant que je vous en témoigne les sentiments de ma reconnaissance. — Vos deux tableaux ont donné lieu à Paris aux réflexions dont je vous envoie ci-joint copie. Je vous exhorte à en faire l'usage que vos heureuses dispositions font désirer aux connaisseurs et aux amateurs. Vous pourrez aisément par ces moyens remplir leur attente et la mienne et compter, en même temps, que je saisirai les occasions, lorsqu'elles se présenteront, de contribuer à tous vos avantages, et que si M. le duc de Choiseul veut que vous soyez admis au nombre des pensionnaires de l'Académie, je vous y donnerai volontiers une place en témoignage de la satisfaction que j'ai des heureuses dispositions que vous montrez dès aujourd'hui, et qu'il dépendra de vous de perfectionner avec de la docilité aux avis qui vous seront donnés et avec de l'étude et de l'application.

Je suis, Monsieur, tout à vous. LE MARQUIS DE MARIGNY.

Ces tableaux, si importants dans la carrière de l'artiste, peuvent être identifiés par l'inventaire des collections de Marigny. L'un est la vue perspective d'une galerie artistique, avec une statue de porphyre sur le devant et plusieurs cavaliers ; l'autre représente un temple circulaire où l'on voit une statue de femme en porphyre et plusieurs personnages. Les experts Basan et Joullain en décriront la touche spirituelle et le coloris vigoureux ; mais les « réflexions » de Cochin, dont l'original est conservé dans les papiers de Marigny, fournissent une analyse complète d'un talent déjà formé. Cette page, qu'il faut tirer de l'oubli, est une des bonnes critiques composées par le secrétaire perpétuel de l'Académie, la meilleure peut-être que l'art de Robert ait inspirée. Il loue d'abord « les heureuses dispositions que le jeune artiste fait paraître quant à la valeur et surtout l'intelligence de la lumière et des effets que produisent ses reflets, partie rare dans la peinture, qui est le fait de la réflexion », puis « l'entente avec laquelle il traite les devants de ses tableaux lumineux, sans trous de noir, sans ces mauvais repoussoirs si longtemps en usage et ressource des ignorants », enfin « la hardiesse heureuse et fondée sur la vérité avec laquelle il ose employer les obscurités les plus profondes dans les masses modérément enfoncées dans les tableaux ». Mais qu'il prenne garde aux mauvais conseils de ceux qui travaillent de routine, sans consulter la nature, sous prétexte d'augmenter les effets : « Il est à désirer que ce jeune artiste, né pour accéder aux plus grandes beautés, prenne sur lui, pendant tout le temps qu'il pourra rester à Rome, de ne

ÉTUDE D'APRÈS LA VILLA MÉDICIS, A ROME

(Musée du Louvre)

Photographie Braun, Clément & Cie







point se contenter d'aller rapiner les vues et ensuite les peindre chez soi ; cette malheureuse façon d'étudier a perdu presque tous les peintres qui l'ont employée » ; et le critique s'élève ici à une hauteur d'expression digne de la doctrine :

Ce ne sont pas simplement les formes de la nature qu'il faut connaître à fond, ce sont les couleurs relativement à la distance où sont les objets ; ce sont les effets qu'y produit la lumière directe et reflétée, qu'il est infiniment important d'imiter avec justesse et de bien graver dans sa mémoire ; on ne les devine point et l'on n'y peut parvenir qu'en peignant tout d'après nature, surtout pendant le temps qu'on consacre à l'étude, temps dont le bon emploi influe sur le reste de la vie. Quelque difficulté qu'il y ait à se placer commodément pour peindre et achever entièrement ses tableaux d'après nature, néanmoins l'artiste ardent pour la gloire la surmontera ; on peut même assurer qu'il apercevra une supériorité infinie dans les tableaux qu'il fera d'après nature sur ceux qu'il pourrait faire de génie, et que les progrès qu'il fera par cette méthode le surprendront lui-même. Surtout qu'en faisant d'après nature il renonce à toute envie de prétendre la corriger ou l'embellir, elle est toujours aussi belle par elle-même et ce n'est que trop difficile à imiter ; il faut commencer par la bien connaître et, tant que l'on étudie, la suivre avec la plus parfaite obéissance.

Deux défauts surtout sont signalés par Cochin : Robert n'est point assez sévère pour « la perspective linéale et démontrée géométriquement » ; il paraît ne faire usage « que de la manière dont on voit les objets à vue » ; or, il se met trop près des objets qu'il veut peindre, fausse la perspective régulière. Cela est fort apparent dans la colonnade fuyante, dont le critique détaille les erreurs. Le second défaut tient aux figures ; elles sont traitées, il est vrai, « avec génie et avec goût », mais elles « manquent des ombres qui leur donneraient de la rondeur ; de plus ces ombres ne sont pas rompues de couleur et semblent n'être que le même ton qui seulement a plus de vigueur. Afin donc de se fortifier dans cette partie, M. Robert fera bien de suivre l'étude du modèle pour acquérir de la correction et de peindre de temps à autre des figures habillées d'après nature, plus grandes que celles qu'il emploie ordinairement dans ses tableaux. C'est sans doute exiger beaucoup que de demander toutes ces choses ; mais, lorsqu'un artiste est au degré où est arrivé M. Robert, il ne lui est plus permis de se contenter d'une bonne médiocrité. Il doit tendre à la plus haute perfection et ne rien épargner pour arriver au bout de la carrière. »

Robert n'est pas homme à dédaigner les conseils de ses anciens. Bien que

ces défauts, nettement précisés par le critique, doivent rester toujours plus ou moins inséparables de sa manière, on peut être sûr qu'il a travaillé de son mieux la perspective et fait poser de grands modèles habillés. Sur ce dernier point, des croquis coloriés à l'aquarelle, pris en Italie d'après nature et qui remplissent de larges feuilles passées sous nos yeux, témoignent d'un effort méritoire. Dès ce moment, sa bonne volonté reçoit une haute récompense : par une décision spéciale de Marigny, due, comme on l'a vu, aux instances de Choiseul, il est nommé pensionnaire du Roi, au mois de septembre 1759, et cette nouvelle contribue à le guérir d'une grave maladie. L'excès de travail était pour quelque chose dans cette fièvre-tierce, avec « transport au cerveau » qui a manqué d'être mortelle : « Il est, écrivait son directeur, d'une complexion forte et robuste et en abuse pour vouloir trop forcer ses études, et c'est par sa faute qu'il a des rechutes. » C'était un beau travers, que Natoire eût voulu rencontrer chez les autres élèves, alors qu'il avait si souvent à se plaindre de leur paresse, et même de leur esprit d'insubordination et de violence dont il ne savait pas toujours se rendre maître.

L'heureux caractère de Robert, qu'il gardera toute sa vie et le fera toujours aimer, sa nature serviable, exubérante, débordante de tous les dons de sympathie, empêchaient que ses succès précoces ne le fissent jalouser. Ses camarades supportaient même qu'un directeur maladroit le citât continuellement en exemple. Il était l'ami de tous, mais une liaison solide et tendre, fortifiée par des goûts communs et une même ardeur au travail, venait de lui apporter le bienfait suprême de la parfaite amitié de jeunesse. Un nouveau peintre, Fragonard, était arrivé à l'Académie aux derniers jours de 1759 ; le Provençal et le Parisien avaient le même âge et s'entendirent promptement. Ils se mirent à courir la ville de compagnie, et aussi la campagne, ne se lassant pas de découvrir ensemble les sites pittoresques et de les dessiner côte à côte. Il est curieux de les voir débaucher le vieux Natoire et faire de leur directeur, bon gré, mal gré, un tardif paysagiste. Le peintre d'histoire et de mythologie, un peu fatigué par son grand plafond de Saint-Louis-des-Français, va se reposer au plein air avec ses deux élèves préférés,

ÉTUDE DANS UNE VILLA ROMAINE

(Bibliothèque Albertine, à Vienne)







et il en écrit l'aveu en ces termes : « J'ai fait dans les derniers temps plusieurs dessins d'après des vues aux environs de Rome, qui me donnent envie, par leur singularité, d'en peindre quelqu'une... Je regarde cette partie fort nécessaire dans l'étude de nos jeunes élèves ; je les encourage à ne pas la négliger en prêchant d'exemple. » A la vérité, l'exemple vient d'Hubert Robert, de qui les rapports directoriaux parlent sans cesse.

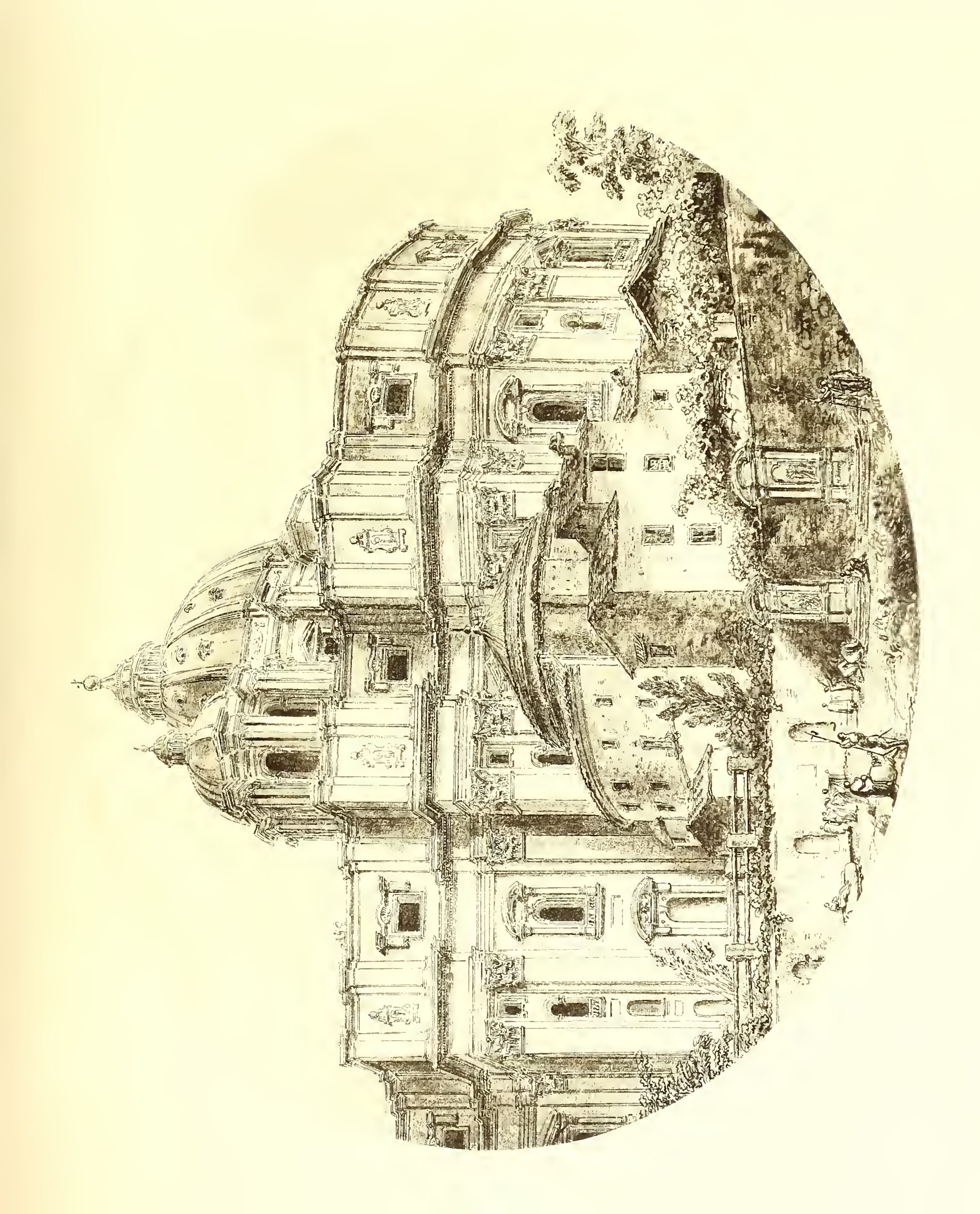
C'est à Frascati surtout qu'il entraîne la petite troupe. Les villas y offrent en toute saison d'admirables points de vue et des détails qui composent d'avance le tableau. On a le choix entre le « théâtre d'eau » de la villa Aldobrandini, la cascade des jardins Conti, le belvédère Pamphili, les majestueux pins parasols des villas Falconieri et Mondragone. Les contadins et les jardiniers animent aisément les allées profondes, les degrés décorés de vases et de bustes antiques. Il y a, des trois artistes, des sanguines datées de cette époque ; le crayon de Natoire seul est un peu faible ; quant à celles de Robert et de Fragonard, on pourrait presque les confondre, quand la signature y manque, tant la composition, la vision, l'accent même, en sont semblables. Leurs qualités ne peuvent manquer de s'échanger dans ce commerce quotidien ; la science de Robert apprend à Frago à bien établir la stabilité des édifices, l'exacte jonction des membres d'une architecture, que tant de peintres interprètent à contre-sens ; et la virtuosité de celui-ci n'anime-t-elle pas les groupes de Robert, n'allège-t-elle pas une composition surchargée, n'illumine-t-elle pas de sa grâce toute la scène ? Parfois, on croit deviner, dans un paysage de Robert, quelques touches de Frago plus expert, qui a mis au premier plan les petites figures dessinées avec tout son esprit ; mais peut-être est-ce faire tort à son ami, qui en a peint parfois de fort semblables. En tout cas, les deux portefeuilles se rapprochent par le choix exquis des motifs, la noble interprétation des architectures et cette précision un peu appuyée des feuillages observés avec justesse sous le ciel romain.

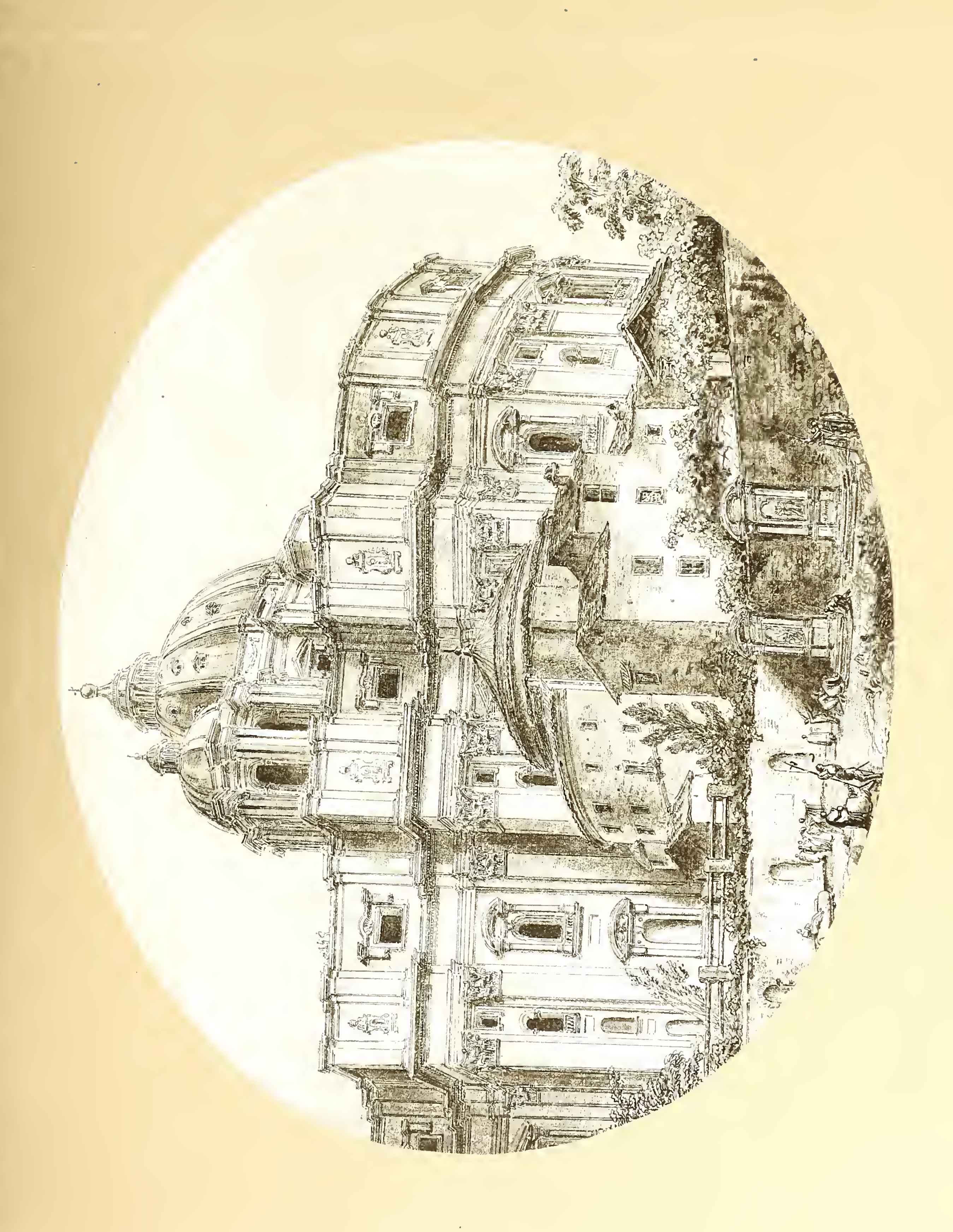
L'arrivée à Rome de l'abbé de Saint-Non donna aux deux jeunes gens un protecteur nouveau. Les rares qualités de ce charmant Mécène, son enthousiasme pour l'Italie, son goût très vivement montré pour leur talent, son âge enfin qui se rapprochait du leur, firent de lui le compagnon le plus parfait

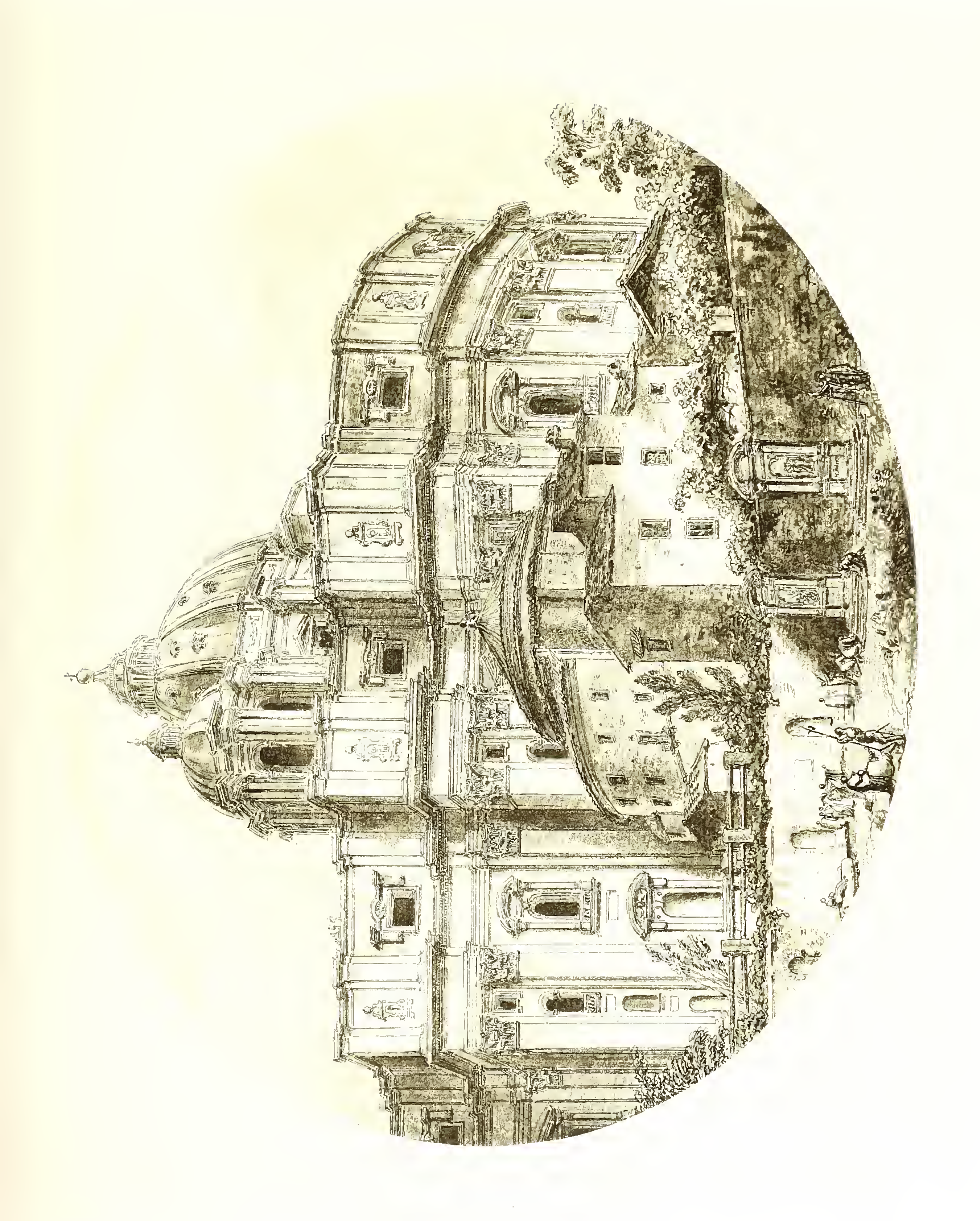
qu'ils eussent rêvé. Il avait voyagé avec le nouveau pensionnaire peintre Taraval, élève de Boucher, et dès les premiers jours fut un familier du Palais Mancini. Sa sympathie déclarée pour Robert et Fragonard ne l'empêcha point d'être aimable pour tous, et de distribuer généreusement ces petites commandes qui encouragent les débutants. Honnête, libéral et presque magnifique, ce jeune abbé, qui n'avait d'ecclésiastique que l'habit, quoiqu'au reste de mœurs douces et décentes, était né pour jouir profondément de l'Italie. Comme sa joie ne s'achevait qu'autant qu'il pouvait la faire partager à des artistes et l'enrichir de leurs causeries, son goût très sûr discerna les deux talents à soutenir et vite, dans la troupe juvénile de ses compatriotes, ceux dont il devait faire les compagnons de ses promenades. Chaque fois, il demandait à Fragonard et à Hubert Robert un souvenir du site et de la journée. Il les mettait parfois en concurrence pour le même sujet, faisant asseoir au même endroit les deux amis. Il savait cependant qu'il valait mieux tenir de Robert les ruines et les palais, de Fragonard les esquisses rapidement lavées qui lui rappelleraient un jour les tableaux fameux et les fresques des maîtres. Il se réservait plus tard d'interpréter ces lavis par le procédé de gravure dont il se disait l'inventeur. Quant à la partie de ses portefeuilles que lui constituait Robert, on la retrouve assez aisément en feuilletant les eaux-fortes dont l'exécution prolongea pour l'abbé, à son retour, les enchantements du séjour romain. Elles nous révèlent, en même temps, l'itinéraire de leurs promenades. Ce sont, à l'intérieur de Rome, la villa Mattei, dans le voisinage de laquelle une vieille masure s'écroula un jour sur nos dessinateurs et manqua les écraser; la villa Medici, où tant de peintres d'alors se représentent travaillant dans la loggia; la villa Ludovisi, qu'honoraient ses hauts cyprès et le casino du Guerchin; les jardins Farnèse, qui s'étageaient en terrasses sur les voûtes croulantes du Palais des Empereurs; hors des portes, les villas Albani, Pamphili, Borghese, Sacchetti, Madama, d'autres encore, où, parmi des parterres peuplés de statues, se dressaient les colonnades de la Renaissance et du *seicento* berninesque. Ce noble décor de la Rome du XVIII[e] siècle a presque entièrement péri; bien peu sont intactes de ces demeures somptueuses créées par l'orgueil des maisons princières ou la

L'ABSIDE DE SAINT-PIERRE DE ROME

(Bibliothèque Albertine, à Vienne)







munificence des cardinaux. Elles s'harmonisaient à merveille avec les ruines de l'antiquité, dont elles faisaient revivre, dans un art à peine différent, la grande pensée décorative.

Un ami particulier d'Hubert Robert, un peu moins âgé que lui, l'architecte Adrien Paris, a parlé de Rome, dans ses notes intimes, avec un tel accent d'enthousiasme et une observation si juste qu'on ne risque guère de se tromper en y cherchant l'expression des propres sentiments de notre peintre et une sorte de commentaire sentimental de ses tableaux. Si Robert avait su écrire, il eût écrit à peu près ce qu'on va lire :

L'inégalité des sites de Rome produit dans ses jardins les effets les plus variés. Le climat, le sol y donnent à la végétation une vigueur extraordinaire. Tous nos arbres y acquièrent un développement étonnant : les platanes, les hêtres, les chênes, les châtaigniers y deviennent énormes. Ces jardins possèdent en outre ces arbres toujours verts qui, au moins pour l'œil, perpétuent le printemps : ces majestueux cyprès, ces pins dont la tête vaste et aplatie s'élève jusqu'aux nues, et contraste si bien avec la forme des premiers, ces chênes verts, ces lauriers... Le vert de ces arbres est moins clair, moins gai que celui des nôtres; mais les effets de lumière y sont plus piquants et la différence de leur couleur y produit une plus grande richesse de tons. Là, partout, vous voyez sourdre les plus belles eaux, tantôt s'élançant vers le ciel, tantôt tombant en cascades, formant autour de vastes coupes de nappes transparentes ; elles charment l'oreille, et pour ainsi dire tous les sens, par un murmure dont la chaleur fait trouver le bruit délicieux. Là, une multitude de vases, de bas-reliefs, de statues antiques, s'offre partout à vos regards : elle est telle que, malgré la quantité qui en a été exportée dans toute l'Europe, le nombre n'en diminue pas dans le pays : elles semblent une production de sous-sol, chaque jour, chaque fouille en produisant de nouvelles. Non seulement ces objets sont une richesse pour l'œil, mais l'érudit y trouve encore la solution de quelque problème historique, l'explication de quelque passage obscur des auteurs, tandis que l'artiste y admire ces belles formes si rares de la nature. Là ces grandes ruines, ce Colisée, ces arcs, ces colonnes triomphales, ces obélisques, ces aqueducs, ces tours, ces dômes, vous font admirer ce peuple dominateur qui, après avoir soumis le monde par ses armes, le retient encore sous le joug de la religion ! Tous ces monuments de différents siècles composent, avec les beaux arbres de ces jardins, des tableaux admirables que l'on ne peut trouver ailleurs.

Il n'y a presque pas de jardins dans Rome qui ne puissent, dans vos promenades, vous rappeler de pareils souvenirs, en même temps qu'ils attirent vos regards sur leur belle disposition, les combinaisons ingénieuses des plus belles formes, de belles fontaines, de charmantes cascades... Souvent un groupe d'arbres, un arbre seul, laisse dans la mémoire, des traces ineffaçables. Tel est le beau groupe de la Villa Negroni qui couronne une statue de Minerve ; tel est ce pin unique du jardin Colonna, que l'on aperçoit de tous les quartiers de Rome et qui compose si admirablement avec tout ce qui, de près ou de loin, se lie avec lui.

Ce qui ajoute encore un grand charme aux jardins romains, c'est cette impression respectable de la main du temps. Créés dans les siècles d'opulence, avec la disposition et toutes les formes

régulières de l'art, les changements survenus dans les fortunes, ou toutes autres causes aussi naturelles, en ont fait négliger l'entretien ; la nature y est rentrée dans une partie de ses droits. Ses conquêtes sur l'art, le mélange de leurs effets, y produisent les scènes les plus pittoresques. Cette négligence, cette vétusté, cette végétation fougueuse, y composent des tableaux admirables.

Rome ne renferme pas toute l'antiquité romaine ; Hubert Robert saura retrouver celle-ci dans les monuments de la Provence et lui rendre, sur notre sol, un culte fervent ; il va la chercher aussi dans les parties de l'Italie où elle semble conserver son prestige le plus rare et le plus vivant. Naples et ses environs sont faits pour compléter l'éducation romaine d'un jeune Français ; la plupart des pensionnaires peintres et architectes demandent l'autorisation de s'y rendre avant de quitter l'Italie, et l'on ne voit pas que cette faveur soit jamais refusée aux bons sujets. L'abbé de Saint-Non a proposé à Robert de le prendre avec lui pour s'y rendre ; Cochin a transmis la permission de M. de Marigny, et Natoire, dans sa lettre du 19 mars 1760, dit la joie de l'artiste : « Outre la douceur du voyage pour lui, puisqu'il ne lui en coûtera rien, il trouvera de quoi faire des études qui lui seront avantageuses ; il vous est sensiblement obligé de cette permission, dont il espère retirer du fruit. » Le départ a lieu le 17 avril, et, dès le 4 juin, Natoire annonce le retour : M. l'abbé de Saint-Non vient d'arriver de Naples avec le sieur Robert. Le coup d'œil que je viens de donner sur les études qu'il a faites dans ce pays-là me font grand plaisir. Ils ont parcouru tous les environs et n'ont rien négligé pour mettre à profit leurs fatigues ; ce pensionnaire ne peut que tirer de très grands fruits de cette promenade. »

Cette « promenade » avait été bien courte, mais extrêmement fructueuse. Jamais Hubert Robert n'avait autant travaillé et étudié avec plus de profit. C'est aussi pendant ces semaines fécondes et enchantées que l'abbé de Saint-Non a conçu, aux côtés de son compagnon, l'idée du grand ouvrage qui fera connaître le royaume de Naples à la société cultivée du temps et dans la confection duquel Robert prendra lui-même tant de part. On retrouve parmi les planches de cet ouvrage, dont beaucoup sont signées par eux, tous les sites qui ont frappé les deux voyageurs et dont quelques-uns reparaissent dans l'œuvre peinte de Robert. On devine à quel point il a achevé de s'im-

LES CHANTEURS AMBULANTS

(Musée du Louvre)

Photographie Braun, Clément & Cie







prégner de l'antique, en visitant les collections du Muséum de Portici et du Palais de Naples ; il y a dessiné des journées entières, et c'est de là que proviennent presque entièrement les dix-neuf feuilles de ses croquis, gravées par Saint-Non et composées de bas-reliefs, vases, trépieds, etc. C'est pour répondre à un autre vœu de son ami qu'il reproduit en pochade brillante la vaste composition dont Luca Giordano a couvert la paroi de la façade extérieure de Saint-Philippe-de-Néri, *Jésus chassant les vendeurs du Temple ;* et ce bref contact avec l'école napolitaine, qui ne laissera pas non plus Fragonard indifférent, n'est assurément point inutile pour clarifier le coloris de Robert et l'inviter à alléger sa palette.

Mais c'est surtout le pays même qui émeut l'artiste et développe ses dons. Nulle part la ruine ne s'enchâsse mieux dans la nature, et le monde ancien semble n'avoir vécu que pour enrichir de ses débris pittoresques le spectacle que donnent aux yeux ces beaux rivages. Les dessins napolitains d'Hubert Robert sont peut-être les plus alertes et les plus ensoleillés de toute son œuvre ; ils gardent le souvenir des excursions admirables qu'il a faites. C'est une vue du cratère du Vésuve, qu'il dramatisera plus tard et rajeunira à l'occasion de l'éruption de 1779 ; c'est Pouzzoles, avec ses temples de Vénus et de Sérapis, et les sveltes colonnes isolées qui se retrouveront si souvent dans ses tableaux ; c'est Baïes, avec ses « Bains de Néron », Portici, avec ses terrasses, Herculanum, où nos voyageurs favorisés sont admis à visiter les fouilles royales ; c'est le château Saint-Elme, où Robert s'est fait emprisonner pour avoir dessiné sans permission, et où Saint-Non s'est prêté à rester en otage, tandis que le peintre courait au secours chez l'ambassadeur de France ; ce sont les portes de Naples, avec leur encombrement tumultueux, qui mêle nos artistes délicats à la foule pouilleuse des lazzaroni ; c'est la longue côte du Pausilippe, dont la végétation, riche à l'excès, couvre partout des murs antiques descendant jusqu'à la mer ; c'est le tombeau de Virgile, aimé des couples rustiques, près de la fameuse « grotte » qui va de la montagne à la marine, où les chars retentissants et les clameurs se croisent dans l'obscurité. Robert a tout vu, tout noté, d'un crayon amusé et fidèle, comme il a fait des grands temples dressés dans la solitude de

Pæstum, qui lui ont donné, pendant une trop courte journée, la révélation confuse d'un art plus pur et plus puissant que ce qu'il a rencontré jusqu'alors.

Aussitôt revenu à Rome, l'abbé de Saint-Non chercha pour l'été une résidence, et obtint de l'envoyé de Modène l'usage de la villa d'Este, à Tivoli. Il s'y établit dès la première quinzaine de juillet, avec Fragonard, et Robert ne tarda pas à les rejoindre. Quelle place tient Tivoli dans l'œuvre du paysagiste, des centaines de dessins et de tableaux l'attestent, où reparaissent, arrangées et présentées sous toutes les formes, la colonnade ronde du temple de la Sibylle et les célèbres cascatelles. Cet ensemble de singularités, un des plus pittoresques de l'Italie, a de tout temps inspiré les peintres et les intéresse encore. Personne ne s'en est plus servi qu'Hubert Robert, et les innombrables cascades rustiques, dont il a rempli ses tableaux, proviennent toutes des études et des souvenirs rapportés par lui des chutes rocheuses de l'Anio, infiniment capricieuses et variées, s'échappant de tous les côtés de la montagne où s'assied l'antique Tibur. Mais on préférera sans doute pour leur poétique vérité, ses puissantes sanguines de la villa d'Este, dessinées souvent aux côtés de l'ami Frago, en luttant avec lui pour rendre la grâce d'un groupe de cyprès, le poudroiement de l'énorme « nappe », qui n'est qu'une saignée arrachée à la rivière, le mystère d'une grotte d'architecture, dont les herbes folles ont envahi les rocailles. Par la munificence des cardinaux d'Este, le génie facile des artistes de la Renaissance a multiplié pour les nôtres les motifs dignes de leurs crayons, et il n'est pas jusqu'à ces petites fabriques amusantes de la *Rometta*, mêlées de statues et de jeux d'eaux, qui ne ramènent Robert à cette antiquité qu'il aime tant, en lui donnant l'idée de réunir arbitrairement plusieurs motifs, comme le tentèrent, pour l'agrément de leurs maîtres, les architectes paysagistes de la villa d'Este. L'idée n'est point de lui, mais de Pirro Ligorio, de mettre ensemble le Panthéon, l'Arc de Constantin, les mausolées d'Auguste et d'Adrien, et l'on sait l'abus que le peintre en doit faire. Les hautes maçonneries étagées qui supportent le palais et font descendre jusqu'à la plaine les murs de soutè-

LE TEMPLE DE LA SIBYLLE, A TIVOLI

(A Madame Lefebvre)







nement des jardins, nous les retrouverons encore dans maint tableau peint au retour en France, comme aussi cette longue « allée des fontaines », où des centaines de sculptures symétriquement alignées prolongent, devant les yeux, un décor qui paraît sans fin.

Frago quittait son ami, avec le délicieux abbé, au mois d'avril 1761, ayant fait avant de partir de Rome son excursion napolitaine. Mais Robert ne songeait point à s'arracher à l'Italie ; sa pension n'était pas épuisée, et il sentait tout ce qu'il pouvait apprendre encore. Au reste, il gagnait déjà, à fournir les amateurs de tableaux et de dessins, de l'argent et de la réputation. Le dessin surtout lui était demandé, particulièrement les aquarelles rehaussées de couleur, dont Watelet, dès 1760, puis Mariette achetaient chacun deux pendants. Ces morceaux émerveillaient Marigny, fort épris des dessins d'architecture, et il en écrivait à Natoire : « Redoublez tous vos soins pour la culture d'une si belle plante, qui fera honneur à votre direction et aux arts de France. » Le 8 juillet 1761, le directeur de l'Académie envoie encore à Mariette des « dessins colorés » de Panini et de Robert : « Il s'en trouvera un pour M. Soufflot... Je suis toujours content des études de ce peintre, qui suit les traces de J.-P. Panini ; son amour pour le travail le fera aller loin. » L'année suivante, nouvel envoi à l'amateur parisien de six dessins, puis de huit. Mariette ne s'en tiendra pas là ; sa collection s'enrichira encore de beaucoup de ces vues d'Italie qu'il aime particulièrement, et quand son cabinet sera vendu, en 1775, on cataloguera, à côté des trente-quatre dessins de Panini, vingt et un dessins de son émule français, tous de qualité la meilleure.

Un autre amateur, le bailli de Breteuil, avec qui il arrivait à Robert de traduire Virgile, lui rendit le service de prolonger son séjour en Italie, lorsque sa pension toucha au terme, en novembre 1762. M. de Choiseul obtint aisément que le peintre ne fût point aussitôt rappelé en France, et il put aller à Florence rejoindre l'ambassadeur de Malte. Il caressa alors le projet de visiter la Sicile, et nous eussions gagné à la réalisation de ce rêve quelques dessins d'un caractère tout nouveau et des paysages bien précieux. M. de Marigny le pensait ainsi, et l'on peut feuilleter des lettres où ce sujet est

abordé avec intérêt. Le 5 janvier 1763, Natoire rend compte du voyage à Florence :

Le sieur Robert m'a écrit de Florence, et, après m'avoir fait l'éloge de cette belle ville et des belles choses qu'il y voit, il me communique un projet qui se présente, lequel lui serait avantageux pour ses études. M. de Breteuil, gentilhomme ordinaire de la Chambre, voyageant par l'Italie, étant actuellement à Naples, a proposé au sieur Robert de l'accompagner en Sicile pour visiter et dessiner les beaux morceaux antiques qui sont dans ces cantons-là. Ce jeune artiste sent l'avantage que cela lui procurerait pour le bien de son talent ; mais, comme il ne peut point s'engager à rien avant de recevoir votre permission, il me marque, dans la même lettre, qu'il a pris la liberté de vous la demander et d'attendre votre volonté et votre agrément sur ce point, se faisant toujours un devoir d'être soumis à vos ordres. Nous attendons de jour en jour M. l'ambassadeur de Malte. Robert aurait voulu qu'il eût fait un plus long séjour à Florence, afin de pouvoir faire quelques dessins et augmenter le nombre de ceux qu'il a déjà beaucoup accumulés.

Marigny répondait directement à Robert, dès le 1er janvier :

J'ai reçu votre lettre du 10 (décembre), Monsieur ; je ne puis qu'applaudir à votre voyage de Florence et à votre empressement d'y aller rejoindre M. le bailli de Breteuil.

Le plan que vous vous faites pour en tirer avantage me fait connaître votre désir pour augmenter et même perfectionner vos talents. Cette émulation me plaît beaucoup. De la manière dont je m'explique sur ce premier voyage, vous pouvez juger combien j'approuve votre projet de parcourir la Sicile et d'y tenir la conduite que vous vous proposez ; je présume qu'en voyageant avec de semblables vues, vous rapporterez en France des portefeuilles d'études et de dessins infiniment curieux et intéressants ; j'aurai grand plaisir à les voir. Par ce même courrier, j'écris à M. Natoire que je donne le consentement le plus parfait à l'exécution de vos projets ; ils me paraissent si bien conçus que je suis persuadé qu'ils vous conduiront à beaucoup de célébrité, et ce serait pour moi une vraie satisfaction que d'avoir occasion, en la faisant valoir, de la rendre en même temps utile pour vous. Continuez à mériter et vous me trouverez disposé à vous obliger.

Le peintre dut renoncer à ces beaux projets, et la raison en est donnée dans sa réponse :

Le 2 février 1763.

Monsieur,

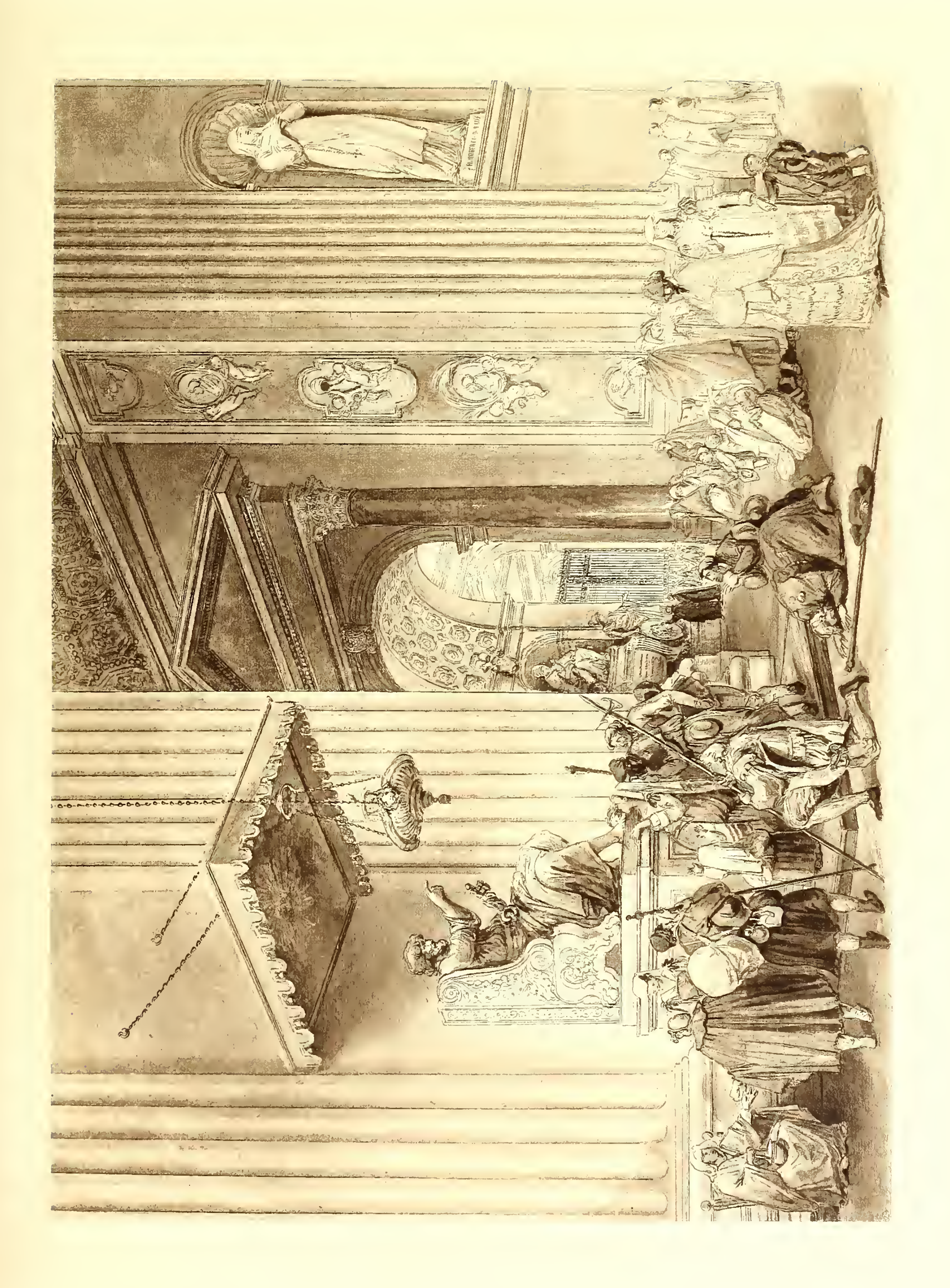
J'ai reçu, à mon retour de Florence, la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire, par laquelle vous me permettez de voyager en Sicile. Je vous suis infiniment obligé de l'intérêt que vous prenez à ce projet, mais des lettres reçues dernièrement de Messine empêcheront de le mettre en exécution ; on écrit que la peste est du côté de Catania, ce qui a déconcerté mes compagnons de voyage ; je ne désespère cependant pas de partir dans la belle saison, si nous recevons des nouvelles plus heureuses de ce pays que je brûle d'envie de parcourir. Je n'ai d'autre ambition dans l'entreprise de ce beau voyage que celle de m'instruire et répondre à l'idée que vous avez de mes faibles talents, dont je ne devrai l'accroissement qu'à vos bontés et à la protection dont je vous prie de continuer à m'honorer, faisant mon possible pour la mériter de plus en plus et vous donner des preuves du profond respect avec lequel je suis, etc.

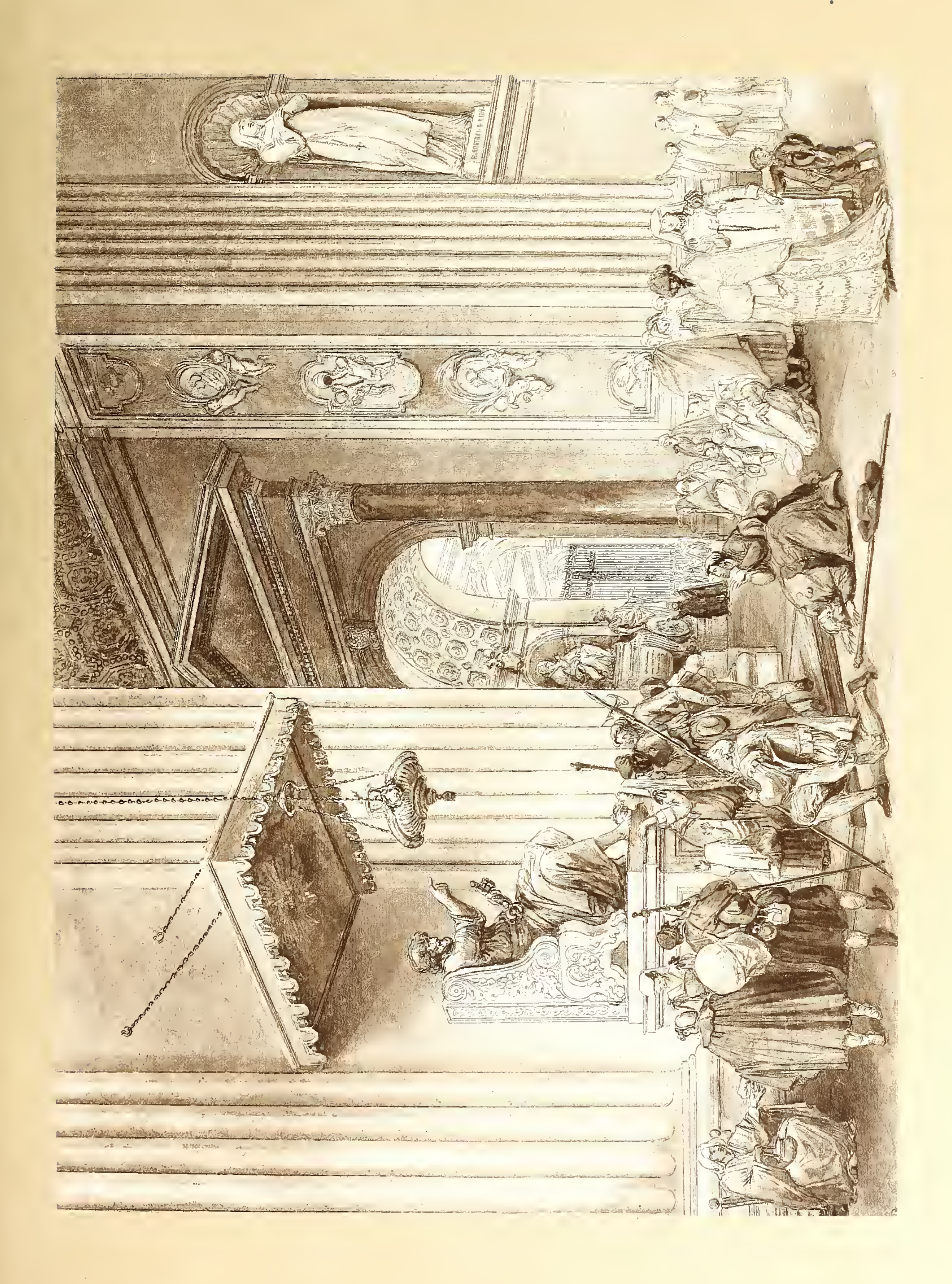
Robert.

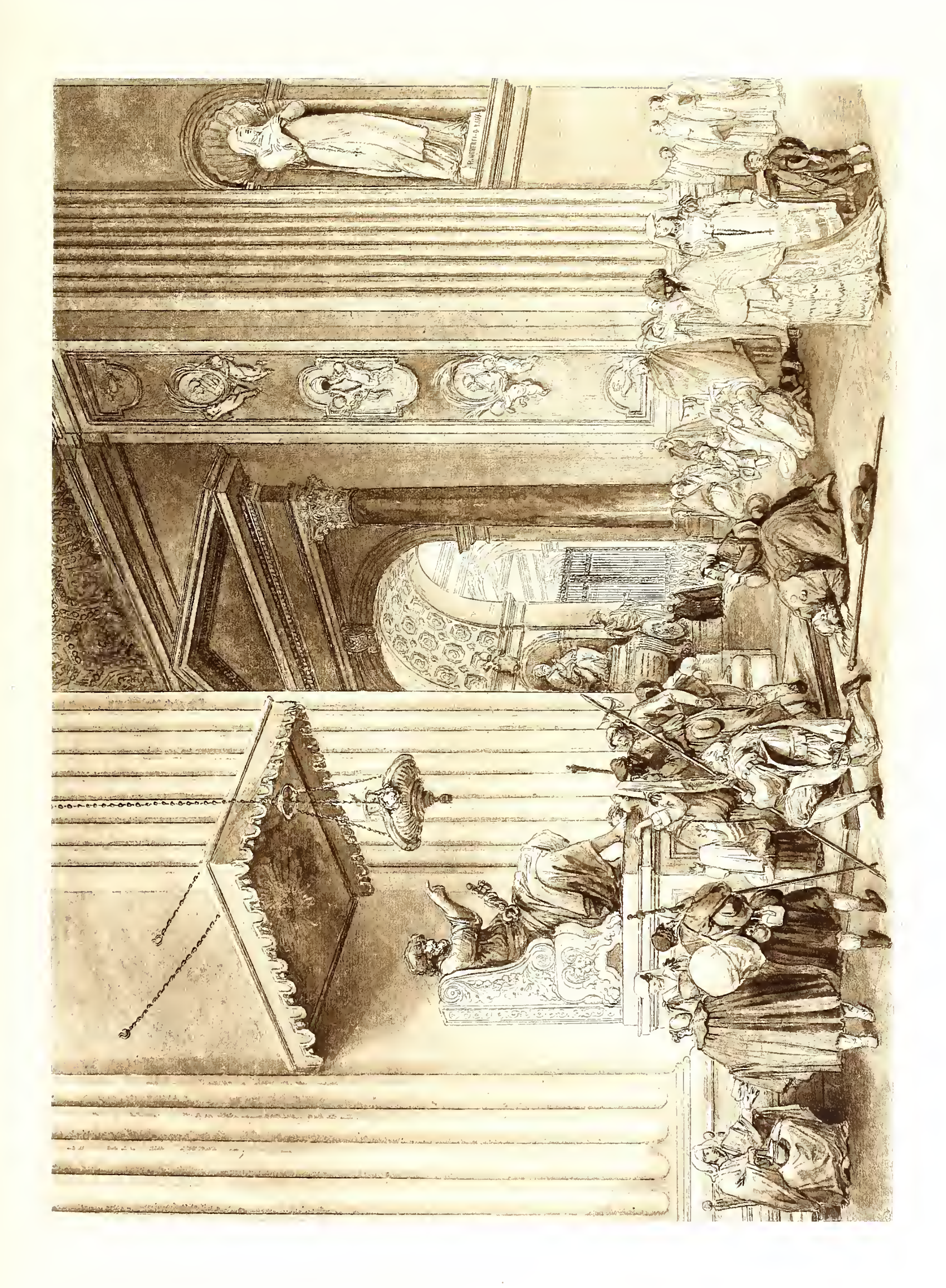
INTÉRIEUR DE SAINT-PIERRE DE ROME

LES PÈLERINS DEVANT LA STATUE DE BRONZE DE L'APÔTRE

(Bibliothèque Albertine, à Vienne)







Pendant les deux années que Robert resta encore en Italie, il ne retrouva plus l'occasion de passer en Sicile. Il dut le plus intéressant épisode de la fin de son séjour au voyage de Watelet. On sait quelle place tient, dans ce monde des curieux du XVIII[e] siècle, l'académicien instruit et charmant que ses connaissances dans les beaux-arts et son poème de *l'Art de peindre*, suivi de « réflexions » pleines de goût, avaient fait élire à l'Académie royale de peinture comme associé amateur. Il savait manier le pinceau et le burin, et avait eu du moins le mérite de se familiariser avec les procédés manuels des arts, avant de se risquer à en disserter. Il ne comptait chez les gens de lettres que des amis, grâce à « une politesse attentive à tenir constamment l'amour-propre d'autrui en paix avec le sien ». Watelet complétait ses études par un voyage d'Italie, fait à petites étapes, séjournant dans toutes les villes importantes avec Madame Marguerite Le Comte, à qui les Académies décernaient au passage des hommages et des diplômes. Le mari de cette dame, qui, dit-on, « ne la quittait jamais », s'accommodait de cette pérégrination magnifique, auprès d'un homme bon, riche et conciliant, qui sauvait les situations délicates par les façons les plus parfaites. L'Italie entière applaudissait à ce voyage, dont Rome vit naturellement l'apothéose.

La compagnie de M. Watelet y arriva le 18 décembre 1763, précédée de toutes les recommandations souhaitables et du bruit de sa renommée. Mais l'amateur fit aussitôt son choix de société et, tout en rendant à chacun son dû, montra fort clairement qu'il préférait les artistes aux ambassadeurs. Venu pour étudier les arts dans leur capitale et voir à loisir toutes les antiquités, il prit pour guide le jeune peintre le mieux au courant des choses romaines et le plus ancien des pensionnaires du Roi. Hubert Robert fut, cet hiver-là, aux ordres de Watelet et de Marguerite Le Comte, liant, au cours de leurs excursions, une amitié profitable pour l'avenir et fort agréable pour le présent. Il reste de ce séjour, coupé par un court voyage à Naples, un témoignage bien curieux dans le recueil d'eaux-fortes que grava Hubert Robert et qui porte en titre : *Les soirées de Rome, dédiées à Madame Le Comte, des Académies de Saint-Luc de Rome, des sciences et arts de Bologne et Florence.* La plupart de ces petits sujets fixent quelques souvenirs des prome-

neurs ; on les voit groupés en manteau à la romaine, tantôt devant un haut sarcophage, au voisinage de la pyramide de Cestius, tantôt auprès d'un arc enterré de Campo-Vaccino ; on croit les reconnaître parcourant une villa, au pied de colonnes qui soutiennent un énorme masque antique, ou contemplant en connaisseurs une statue adossée à un mur de brique envahi par les herbes et une arche ouverte qui laisse apercevoir un bout d'aqueduc. Plusieurs planches ne rappellent que des scènes populaires, observées en passant : un ermite dans des ruines reçoit l'aumône d'une femme; une fille tire de l'eau d'un puits couvert dont le bassin est un magnifique sarcophage à figures, partout des gens sont étendus ou dorment sur les degrés au soleil, spectacle de nonchalance romaine qui frappait toujours les étrangers. Un des voyageurs de la compagnie, le jeune fermier général Savalette de Buchelay, mourut pendant ce séjour et fournit à Robert l'occasion d'une nouvelle eau-forte qu'il grava pour ses amis ; elle représente le tombeau que Watelet et ses compagnons décidèrent d'élever, dans l'église de la Trinité-des-Monts, et que Robert fit exécuter après leur départ. Les inscriptions du marbre tombal et de la gravure sont de ce latin épigraphique, émouvant et pompeux, dont Rome, à tous les coins de rue ou de chapelle, fournit des modèles incomparables.

Le sentiment unanime de la société romaine est exprimé par Natoire écrivant, le 10 avril 1764 : « M. de Watelet part demain de Rome et prend le chemin de Venise. On le voit s'éloigner de cette ville avec peine... Son commerce plaît à tout le monde, et surtout à ceux qui le voient particulièrement; et lui-même est sensible à l'accueil distingué qu'il a reçu en ce pays-ci. » Watelet n'est point parti sans laisser à Robert la commande de deux tableaux. Peut-être l'a-t-il emmené avec lui jusqu'à Viterbe, pour voir la villa Lante, et aussi le Caprarola farnésien étudié, cette année même, par notre artiste.

Quinze mois plus tard, le 24 juillet 1765, Natoire annonce un autre départ à M. de Marigny. Cette fois, c'est le peintre qui quitte, à son tour, la ville dont il semblait inséparable : « Voilà enfin M. Robert déterminé à s'en retourner en France, et part cette nuit avec le courrier; son premier soin, en

DÉTAIL D'UN TABLEAU DE RUINES

(Musée du Louvre)





arrivant, sera, Monsieur, de vous rendre ses respects et vous remercier de vos bontés. Comme c'est un sujet dont les talents vous sont déjà connus, je suis persuadé que vous voudrez bien les lui continuer. Je suis témoin de son grand travail et des soins qu'il a pris pour acquérir du mérite par la quantité d'études qu'il a faites. Je souhaite fort qu'il en tire le fruit présentement et qu'il ait l'approbation des connaisseurs. M. l'ambassadeur de Malte, depuis qu'il est sorti de l'Académie, l'a accueilli chez lui avec des bontés infinies, ce qui n'a pas peu contribué à l'arrêter de plus dans cette capitale. Cet événement est bien flatteur pour lui et ses connaissances le voient partir avec peine. » Hubert Robert avait passé à Rome dix ans et demi, la meilleure part de sa jeunesse. Il rentrait en France homme fait, artiste maître de toutes les ressources de son métier, riche de souvenirs et d'inspirations, et sachant exactement l'usage qu'il voulait faire de son talent.



L'ALLÉE ROYALE OU LE TAPIS VERT, A VERSAILLES

REPLANTATION DES JARDINS DE VERSAILLES EN 1775

(Musée de Versailles)







II

LES SUCCÈS A PARIS



Le 26 juillet 1766, l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, réunie, à son ordinaire, dans les salles du Nouveau-Louvre, sous la présidence de M. Boucher, premier peintre du Roi, accordait à Hubert Robert la faveur d'agréer sa présentation et de le recevoir, le même jour, parmi ses membres. Cet avantage de devenir, d'un seul coup, « agréé » et « académicien » s'obtenait « sans tirer à conséquence », c'est-à-dire sans créer de précédent ; il était assurément de quelque prix, et l'on n'avait point songé à en gratifier l'ami Fragonard, qui, agréé l'année précédente, ne fut jamais académicien, n'ayant point pris le loisir de remplir les obligations de sa candidature. Robert, au contraire, avait apporté grand nombre de ses

études d'Italie et quelques peintures, parmi lesquelles on fit le choix, séance tenante, du tableau de réception. Ce fut le *Port de Rome*, arrangement assez ingénieux d'édifices romains, inspiré par le petit port de Ripetta sur le Tibre, et la toile, qui resta la propriété de l'Académie, se retrouve aujourd'hui à l'École des Beaux-Arts. Parmi les signatures du registre académique figurent, pour cette délibération, les protecteurs d'Hubert Robert, Mariette et Watelet, qui durent soutenir avec ardeur les titres du jeune peintre ; et Joseph Vernet le patronna.

Presque au même moment, M. de Marigny lui donnait une première commande royale. On distribuait les travaux des appartements de Bellevue, résidence dont la décoration, créée par Boucher sous Madame de Pompadour, exigeait d'être renouvelée pour l'habitation de Mesdames de France. Tous les emplacements étaient déjà réservés à des peintres de grandes figures ; comment admettre en leur voisinage un peintre d'architecture, qui ne les traitait point « au-dessus de quatre à cinq pouces » ? Il y avait bien les dessus de porte du salon de musique, mais Cochin les donnait à Chardin, pour ces trophées d'instruments où il excellait : « J'ai préféré, écrivait-il à Marigny, d'employer des talents sûrs et connus, et qui d'ailleurs ont plus de rapport à la destination de cette pièce. » On trouva tout de même un dessus de porte de 800 livres à caser dans une antichambre, et Robert y plaça, en 1767, « les ruines d'un arc de triomphe et de quelques autres monuments ». L'artiste songeait alors à se marier, et ce fut un présent de noces honorable, et de bonne espérance, que cette petite commande pour une maison royale ; au reste, avec l'estime qui l'entourait déjà, Robert n'avait pas d'inquiétude à concevoir sur son avenir. Il épousa, le 6 juillet 1767, à l'église Saint-Eustache, Anne-Gabrielle Soos, orpheline de père, fille d'un médecin-major de Fienne-Cavalerie ; elle avait vingt-deux ans, alors que l'époux en comptait trente-quatre, ce qui fit le couple le mieux assorti du monde. Femme élégante, musicienne, en admiration devant un mari, qui aimait autant qu'elle les plaisirs de la société, Madame Hubert Robert nous est connue par d'aimables crayons du peintre et par le témoignage sympathique des contemporains. Elle sut élever fort

PORTIQUE AVEC LA STATUE DE MARC-AURÈLE

(Musée du Louvre)

Photographie Braun, Clément & Cie







bien ses quatre enfants, et faire de la maison du peintre une des plus agréables de Paris. Il n'y a contre elle qu'un mot grincheux de Diderot, qui ne prouve pas grand'chose et ne vise même à rien prouver qu'un peu trop de jeunesse, bien joyeuse et bien française, chez un courageux ménage de chez nous.

La même année, ce fut la première épreuve devant le grand public, la première apparition des œuvres de Robert au Salon du Louvre. Dans sa production antérieure, si abondante, il n'eut qu'à choisir pour révéler son talent sous ses divers aspects et dans toute sa richesse. Sa liste au livret ne compte pas moins de treize tableaux, sans parler de « plusieurs petites esquisses et dessins coloriés d'après nature à Rome ». Il avait fait une place à des scènes familières observées dans le décor romain, qui ne devaient pas être des moins appréciées, telles qu'une « cuisine », une « écurie et magasin à foin », aménagés sous un édifice antique; mais il s'affirmait surtout comme un savant ordonnateur d'architectures vraies ou fictives. En tête de son envoi, venaient son morceau de réception et sa toile de Bellevue, puis un « grand paysage dans le goût des campagnes d'Italie », de huit pieds sur sept; une « grande galerie antique éclairée du fond »; la « cour d'un palais romain qu'on inonde dans les grandes chaleurs pour donner de la fraîcheur aux galeries qui l'environnent », composition sans personnages; un « grand escalier qui conduit à un ancien portique »; une « vue de la Vigne-Madame à Rome »; d'autres encore, où ses goûts de construction idéale, son expérience des effets lumineux, son habile interprétation de l'Italie s'affirment déjà pleinement. Ce haut pont de bois « sous lequel on voit les campagnes de la Sabine », cette « cascade tombant entre deux terrasses au milieu d'une colonnade », ce sont des arrangements habituels à son imagination et auxquels, sous diverses formes, on le verra sans cesse retourner.

La critique traite ce nouveau venu avec une faveur exceptionnelle. Jamais débutant ne recueille plus de suffrages, et les plus divers; et, comme il arrive, ce triomphe se produit aux dépens d'un confrère en vogue, auquel on s'empresse de l'opposer. Ce confrère est De Machy, jusqu'à présent

maître de la première place dans un genre de peinture qui exige une expérience toute spéciale ; mais on a « tué De Machy par la main de Robert, s'écrie Diderot ; celui-ci nous a fait voir comment les ruines devaient être peintes et comment De Machy ne les peignait pas ». Le prédécesseur expose, cette année même, des vues du Louvre, du Palais-Royal et de diverses démolitions de Paris. Les nouvellistes qui lui sont le plus favorables, comme Bachaumont, n'hésitent pas à lui égaler Robert : « Je quitte M. Le Prince pour passer à un des hommes les plus étonnants du Salon, M. Robert ; c'est le rival de M. De Machy pour les morceaux d'architecture, comme Loutherbourg l'est de Vernet en marines. Rien de plus beau... pour la perspective et les effets de lumière, que la « *Cour du palais romain* « qu'on inonde dans les grandes chaleurs pour donner de la fraîcheur aux « galeries qui l'environnent ». Vous passez à travers ces colonnes comme si tout était en relief... En général, cet auteur est majestueux ; tous ses tableaux sont imposants par la magnificence des édifices qu'il a choisis et bien rendus. Il me semble, en ce genre, avoir une bien plus grande manière que son modèle, plus recherché, plus fini, plus français. » Le *Mercure de France* sonne la même cloche : « Les talents de M. Robert pour les ruines ne peuvent être assez loués. On a vu quantité de tableaux de sa main que Panini lui-même n'aurait pas désavoués. On distingue surtout son morceau de réception à l'Académie, représentant le port de Rome orné de vieux monuments d'architecture,.... et différentes autres productions de son génie qui lui annoncent une réputation des plus brillantes et des mieux méritées. »

Il appartient à Diderot de mettre la plus belle couronne sur le front du débutant. Il lui réserve le morceau le plus étendu de son « Salon » ; les pages succèdent aux pages pour louer, analyser et décrire, comme Diderot sait le faire. Il discute les faiblesses de l'artiste avec une bienveillance goguenarde, le renvoie courtoisement étudier Vernet pour gagner ce qui lui manque, et conclut : « Excellent peintre de ruines antiques. Grand artiste. » On doit feuilleter cette longue critique et en donner quelques morceaux significatifs, puisqu'elle marque à la fois comment s'im-

COLONNADE D'UN TEMPLE RUINÉ

(Musée du Louvre)

Photographie Braun, Clément & Cie







pose le peintre et ce qu'on attend de lui. Et d'abord, à propos de « l'arc de triomphe », peint pour Bellevue, et de la « galerie éclairée par le fond », l'un et l'autre minutieusement décrits, il indique sa propre « poétique », dont il faut extraire au moins quelques idées révélatrices de la sensibilité du temps :

L'effet de ces compositions, bonnes ou mauvaises, c'est de nous laisser dans une douce mélancolie. Nous attachons nos regards sur les débris d'un arc de triomphe, d'un portique, d'une pyramide, d'un temple, d'un palais, et nous revenons sur nous-mêmes. Nous anticipons sur les ravages du temps, et notre imagination disperse sur la terre les édifices mêmes que nous habitons. A l'instant, la solitude et le silence règnent autour de nous ; nous restons seuls de toute une nation qui n'est plus ; et voilà la première ligne de la poétique des ruines...

Les idées que les ruines éveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui reste. Il n'y a que le temps qui dure. Qu'il est vieux ce monde ! Je marche entre deux éternités..... Je vois le marbre des tombeaux tomber en poussière ; et je ne veux pas mourir ! et j'envie un faible tissu de fibres et de chair à une loi générale qui s'exécute sur le bronze !...

Une autre chose qui ajouterait encore à l'effet des ruines, c'est une forte image de la vicissitude... Peintres de ruines, si vous conservez un fragment de bas-relief, qu'il soit du plus beau travail... ; si vous brisez la partie supérieure d'une statue, que les jambes et les pieds qui en resteront sur la base soient du plus beau ciseau et du plus grand goût de dessin. Que ce buste poudreux que vous me montrez à demi enfoncé dans la terre, parmi des ronces, ait un grand caractère, soit l'image d'un personnage fameux. Que votre architecture soit riche et que les ornements en soient purs ; que la partie subsistante ne donne pas une idée commune du tout. Agrandissez la ruine, et avec elle la nation qui n'est plus.

...Le morceau dont il s'agit ici *(Grande Galerie éclairée du fond)* est le plus beau... L'air y est épais ; la lumière, chargée de la vapeur des lieux frais et des corpuscules que des ténèbres visibles nous y font discerner ; et puis cela est d'un pinceau si doux, si moelleux, si sûr ! C'est un effet merveilleux produit sans effort. On ne songe pas à l'art, on admire, et c'est de l'admiration même que l'on accorde à la nature...

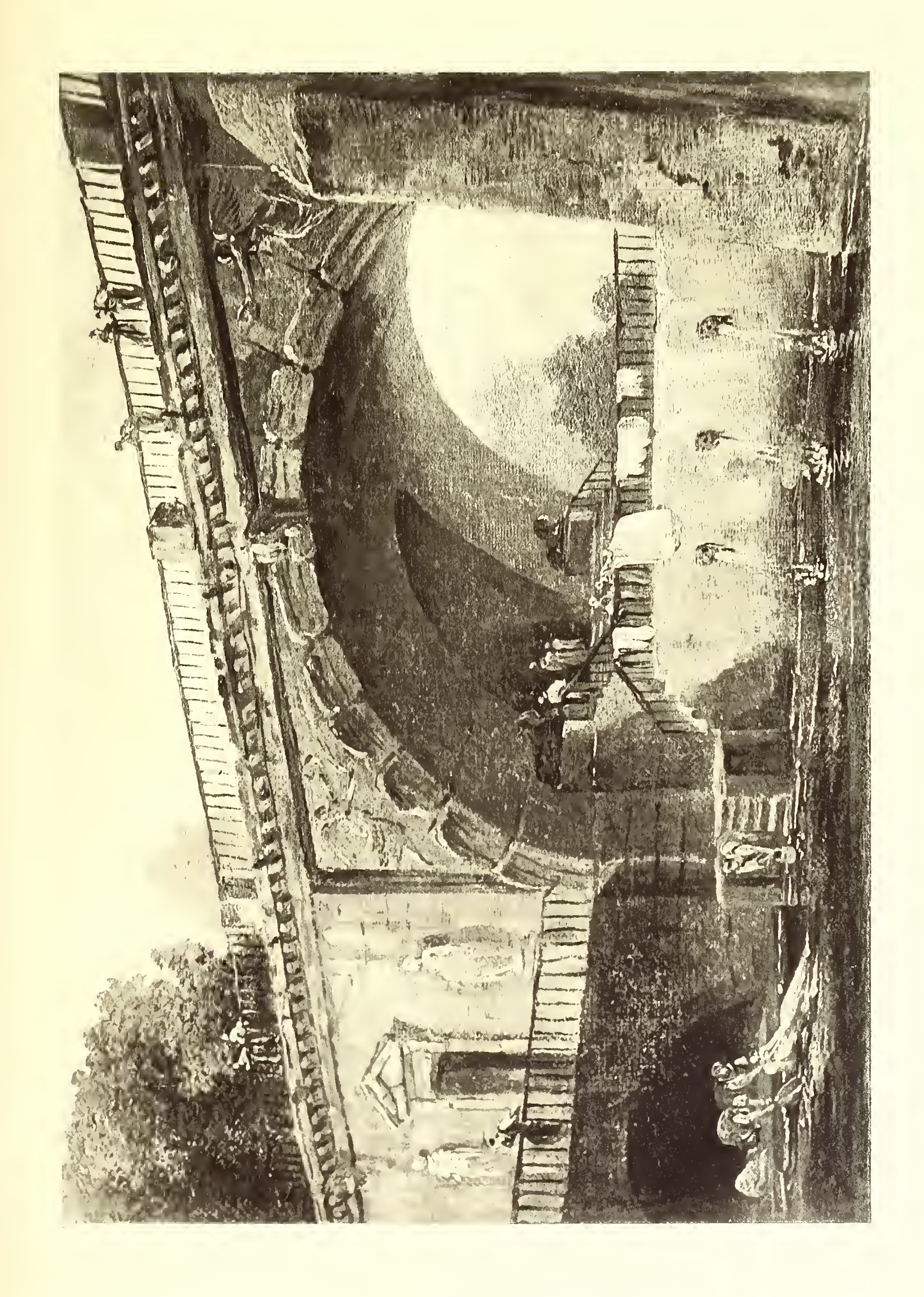
Oh ! les belles, les sublimes ruines ! Quelle fermeté et en même temps quelle légèreté, sûreté, facilité de pinceau ! quel effet ! quelle grandeur ! quelle noblesse ! Qu'on me dise à qui ces ruines appartiennent, afin que je les vole... Avec quel étonnement, quelle surprise je regarde cette voûte brisée, les masses surimposées à cette voûte !..... A quelle prodigieuse distance est renvoyée la portion du ciel que j'aperçois à cette ouverture ! L'étonnante dégradation de lumière ! Comme elle s'affaiblit, en descendant du haut de cette voûte, sur la longueur de ces colonnes ! Comme ces ténèbres sont pressées par le jour de l'entrée et le jour du fond ! On ne se lasse point de regarder... Vous êtes un habile homme. Vous excellerez, vous excellez dans votre genre, mais étudiez Vernet. Apprenez de lui à dessiner, à peindre, à rendre vos figures intéressantes, et puisque vous êtes voué à la peinture des ruines, sachez que ce genre a sa poétique. Vous l'ignorez absolument ; cherchez-la... Ne sentez-vous pas qu'il y a trop de figures ici, qu'il faut en effacer les trois quarts ? Il n'en faut réserver que celles qui ajouteront à la solitude et au silence. Un seul homme, qui aurait erré dans ces ténèbres, les

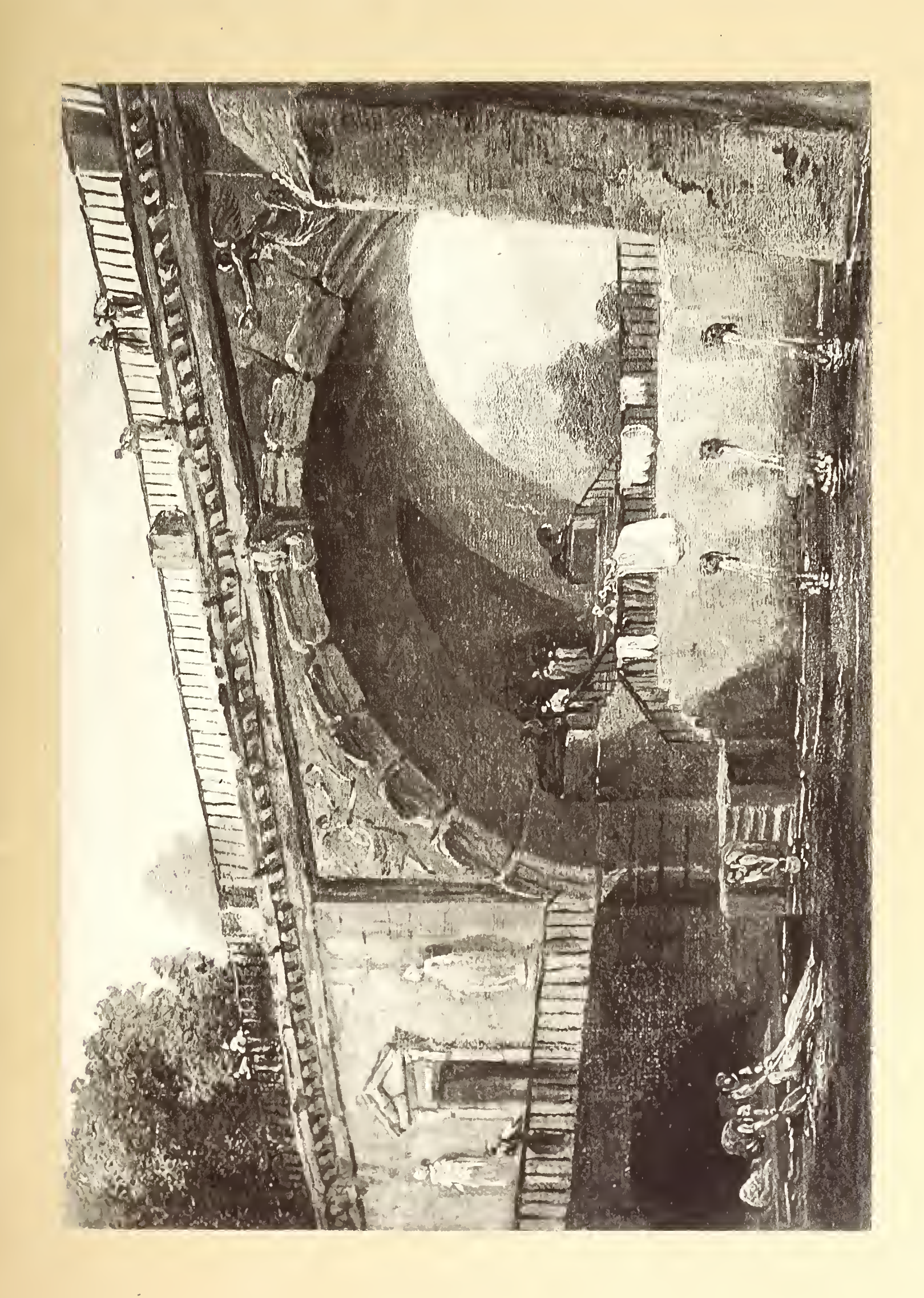
mains sur la poitrine et la tête penchée, m'aurait affecté davantage... Je n'aurais jamais pu me défendre d'aller rêver sous cette voûte, de m'asseoir entre ces colonnes, d'entrer dans votre tableau. Mais il y a trop d'importuns, je m'arrête, je regarde, j'admire et je passe.

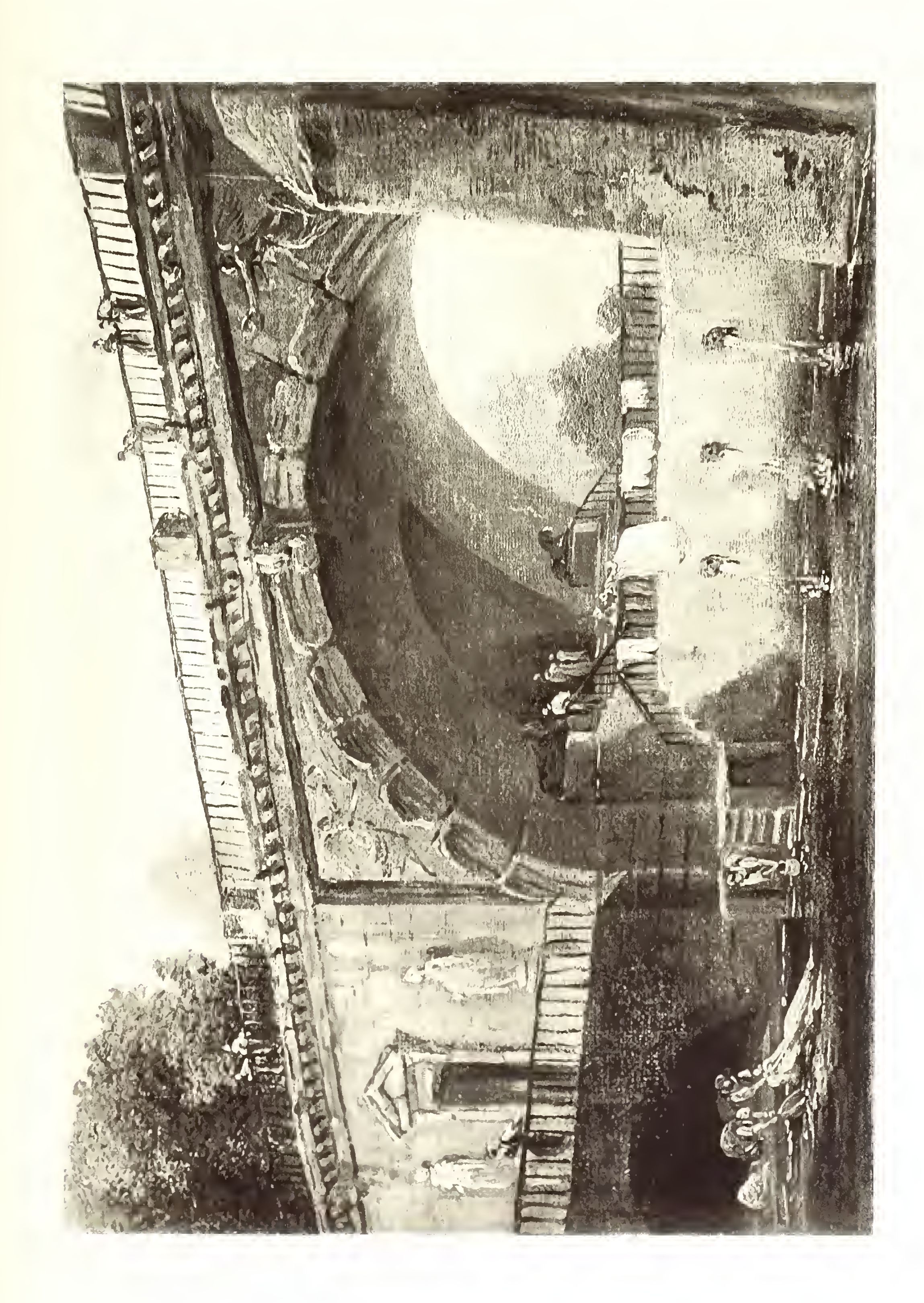
Diderot insistera souvent sur l'insuffisance des figures de Robert. Dès leur première rencontre, l'indigence dans l'invention anecdotique contrastant avec l'exubérance de l'invention architecturale, lui arrache un mot surprenant : « Cet homme n'a pas, je crois, beaucoup d'imagination. » « Ses accessoires, explique-t-il, sont sans intérêt ; il prépare bien le lieu, mais il ne trouve pas le sujet de la scène. Comme ses figures ne lui coûtent guère, il n'en est pas économe ; il ne voit pas combien le grand effet en demande peu... » « Monsieur Robert, votre talent est assez rare pour que vous y ajoutiez la perfection des figures ; et, quand vous les saurez dessiner facilement..., vous ne ferez plus des figures pour faire des figures, vous ferez des figures pour rendre des actions et des incidents. Vernet distribue aussi des figures dans ses compositions ; mais, indépendamment de l'art qui les exigeait et de la place qu'il leur donne, voyez comme il les emploie. » Il est remarquable, au reste, que, pour les tableaux qui ne sont point des compositions de ruines, notre peintre cesse de justifier ces reproches ; dès que la vie l'émeut, il se rapproche de son ami Fragonard. Sa « cuisine italienne » fournit à Diderot lui-même l'occasion de l'admirer sous cet aspect et de louer, avec la distribution savoureuse de la lumière, l'heureux agencement des personnages et des accessoires. Il va jusqu'à tirer de cet humble intérieur rustique des considérations inattendues sur l'inspiration des grands modèles : « Il est rare qu'un artiste excelle sans avoir vu l'Italie ; et, une observation qui n'est guère moins générale que la première, c'est que les plus belles compositions des peintres, les plus rares morceaux des statuaires, les plus simples, les mieux dessinés, du plus beau caractère, de la couleur la plus vigoureuse et la plus sincère, ont été faits à Rome ou au retour de Rome. Prétendre, avec quelques-uns, que c'est l'influence d'un plus beau soleil, d'une plus belle lumière, d'une plus belle nature, c'est oublier que ce que je dis, c'est en général, sans en excepter les bambochades, des tableaux de nuit et des

LE VIEUX PONT

(Collection de M. Georges Pannier)







temps de brouillards et d'orages. » Il est piquant que l'observation, appuyée d'ailleurs sur de bons exemples, vienne à propos d'un des sujets les moins ambitieux qu'ait traités Hubert Robert.

Joseph Vernet avait présenté Robert à l'Académie royale ; il se réjouissait de bon cœur de ses succès ; mais ses amis ne voulaient pas qu'on oubliât les rangs : « Le redoutable voisin que ce Vernet! écrivait Diderot. Il fait souffrir tout ce qu'il approche et rien ne le blesse. C'est celui-là, Monsieur Robert, qui sait, avec un art infini, entremêler le mouvement et le repos, le jour et les ténèbres, le silence et le bruit... Tout est vigoureux comme dans la nature, et rien ne se nuit, comme dans la nature. » En revanche, on peut dédaigner les peintres qui ne valent que par la mode : « Machy n'est qu'un bon peintre, Robert en est un excellent. Toutes les ruines de Machy sont modernes; celles de Robert, à travers leurs débris rongés par le temps, conservent un caractère de grandeur et de magnificence qui m'en imposent. Machy est dur, sec, monotone ; Robert est moelleux, doux, facile, harmonieux. Machy copie bien ce qu'il a vu ; Robert copie avec goût, verve et chaleur. Je vois Machy, la règle à la main, tirant les cannelures de ses colonnes ; Robert a jeté tous ces instruments-là par la fenêtre et n'a gardé que son pinceau. » Ce mot, si expressif et si juste, clôt toute cette critique par une des meilleures définitions qui aient été données de l'art souple et spontané de notre peintre.

Du jour au lendemain, Hubert Robert se trouvait célèbre, et les amateurs affluaient chez lui. On le devinerait rien qu'à lire le livret du Salon de 1769, où, parmi ses quinze toiles, grand nombre sont indiquées comme appartenant à des particuliers. Voici, au premier rang, le duc de Choiseul, son grand protecteur de toujours ; puis, aussitôt après, un autre ministre et des plus importants, le comte de Saint-Florentin ; le marquis de Séran ; M. Hennin, résident de France à Genève ; le marquis de Langeac ; M. Le Carpentier, architecte du Roi ; M. de la Ferté, intendant des Menus. Il aurait pu faire figurer d'autres commandes, telles que ces « quatre ovales moyens à dix louis pièce », et ces « quatre plus petits à huit louis »,

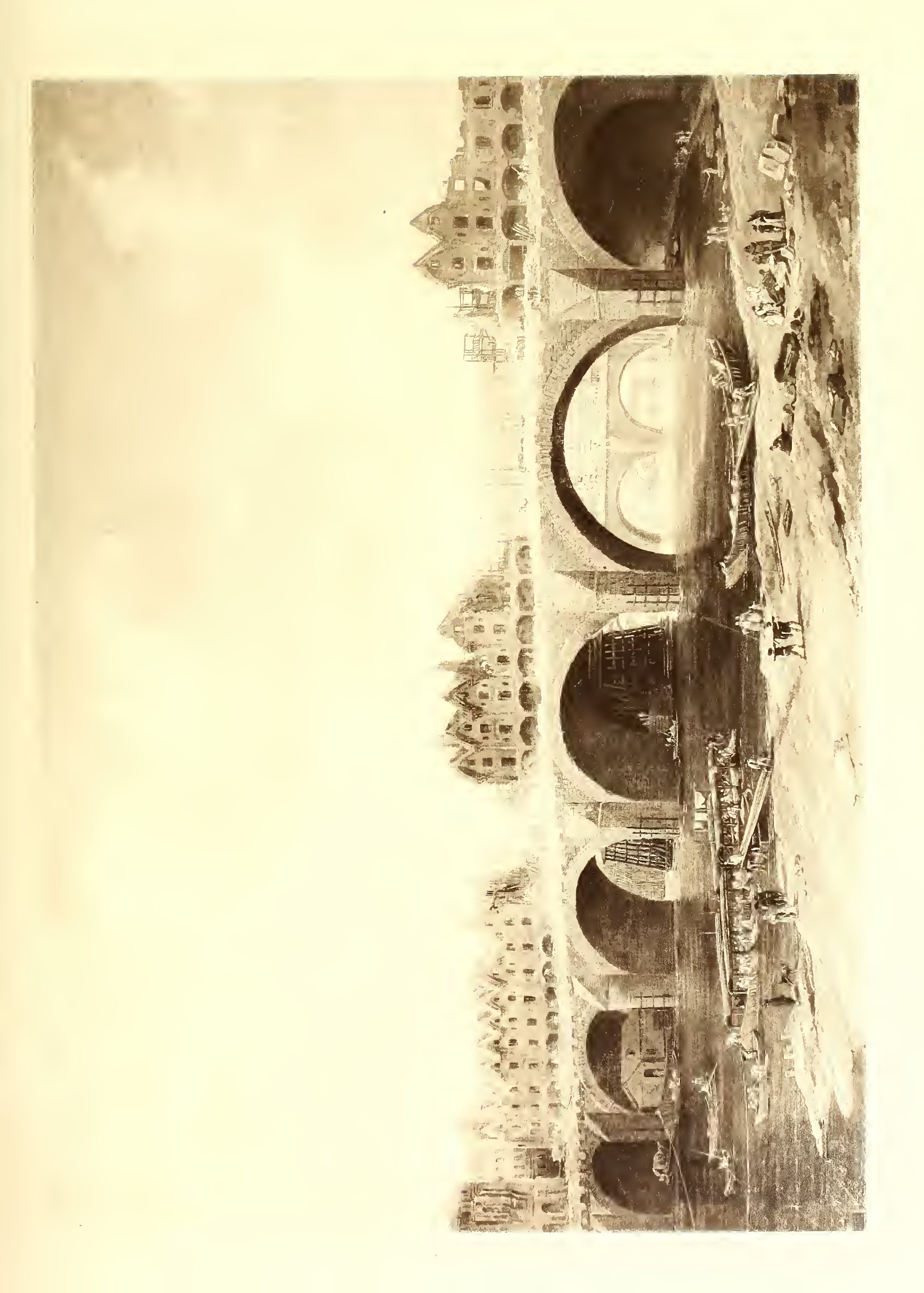
que lui paie, cette année même, Madame Geoffrin. Du même temps datent les six paysages en hauteur, où Randon de Boisset fait ajouter, par le vieux Boucher, des personnages de son goût et qu'on cite, en 1777, à la vente de ce riche amateur.

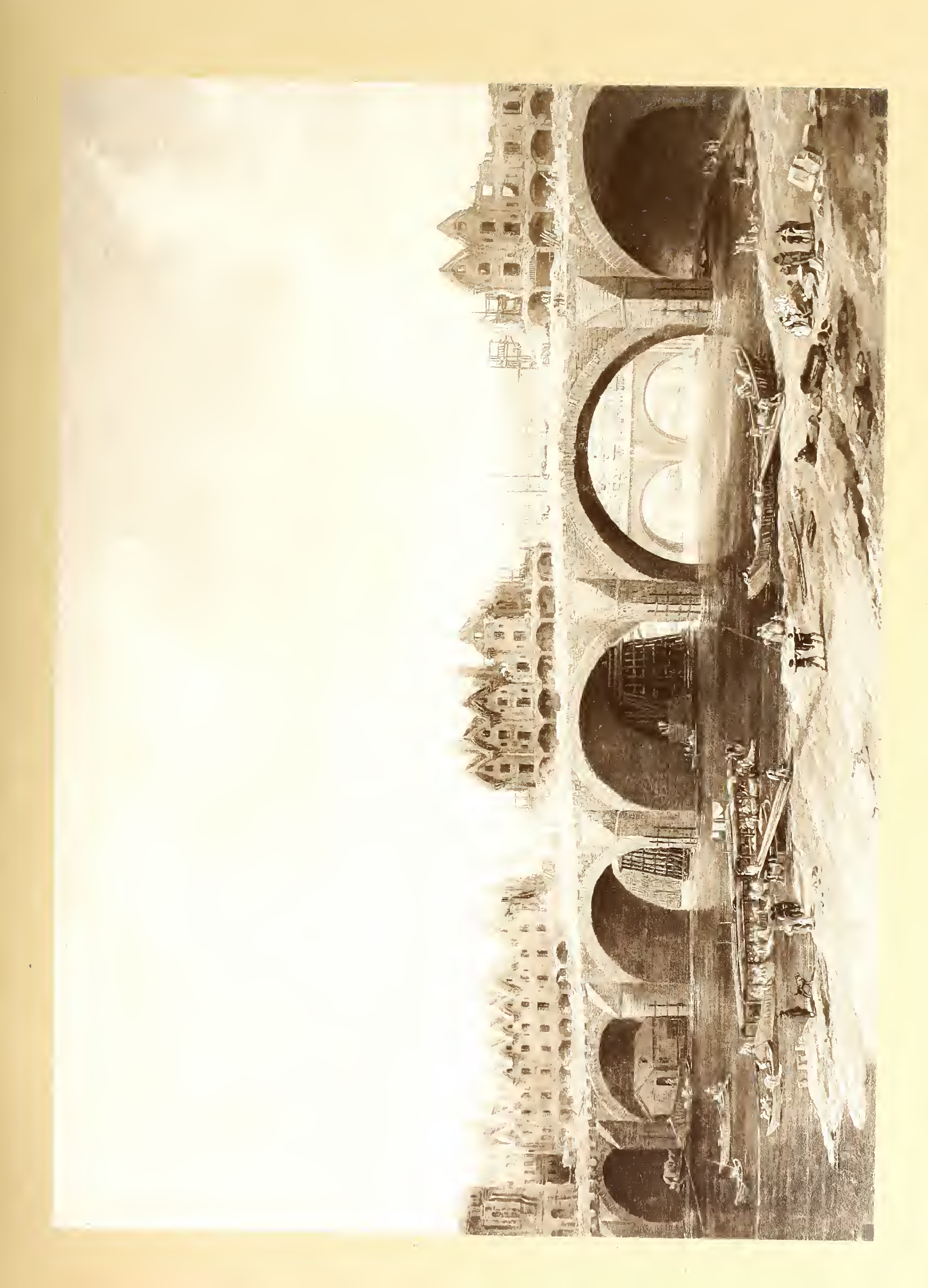
L'aisance entrait chez le peintre, qui trouvait si facilement à placer ses productions de tout genre et de tout format. Il commençait, pour satisfaire une certaine clientèle, à peindre, comme De Machy et ses émules, des vues parisiennes. La première apparaît à ce Salon de 1769, où la critique lui reste favorable. Bachaumont n'a rien perdu de son enthousiasme : « Je ne vois rien du fameux Machy, mais M. Robert nous en console. Cet artiste étonnant orne aujourd'hui le Salon d'un nombre considérable de tableaux. Ici, ce sont de magnifiques édifices enrichis de tous les détails possibles ; là, des ruines effrayantes attestent trop bien les injures et les dégradations du temps destructeur. Coulent ensuite des eaux transparentes, dont l'œil perce le cristal ; plus loin, s'ouvre une grotte profonde... Partout une grande vérité, une entente admirable de la perspective, des reliefs, des lointains à perte de vue. » Le critique de l'*Année littéraire* remplace cette littérature par des observations techniques qui témoignent d'une juste appréciation de l'art de Robert : « Les tableaux de sa façon qui font le plus d'effet sont ceux où il a pu placer de grandes ombres, comme celui qui représente « le dessous du quai de Gesvres, à Paris, vu du bas du quai Pelletier, au bord de la rivière », et ceux où il y a le moins de paysage. Il ne paraît pas que cette dernière partie soit autant son genre que l'architecture, et on a lieu de douter, à sa touche, qu'il ait fait beaucoup d'arbres d'après nature. On croit qu'il serait à souhaiter qu'il s'assujettît plus sévèrement aux règles de la perspective essentielle au genre qu'il a embrassé, et particulièrement qu'il prît ses points de distance plus éloignés. On pourrait désirer encore que ses masses d'ombre fussent plus grandes et distinguées des masses de lumière d'une manière plus décidée. Il y a quelquefois des demi-teintes qui ont autant de force que les ombres, et qui font tache placées à côté des lumières vives. »

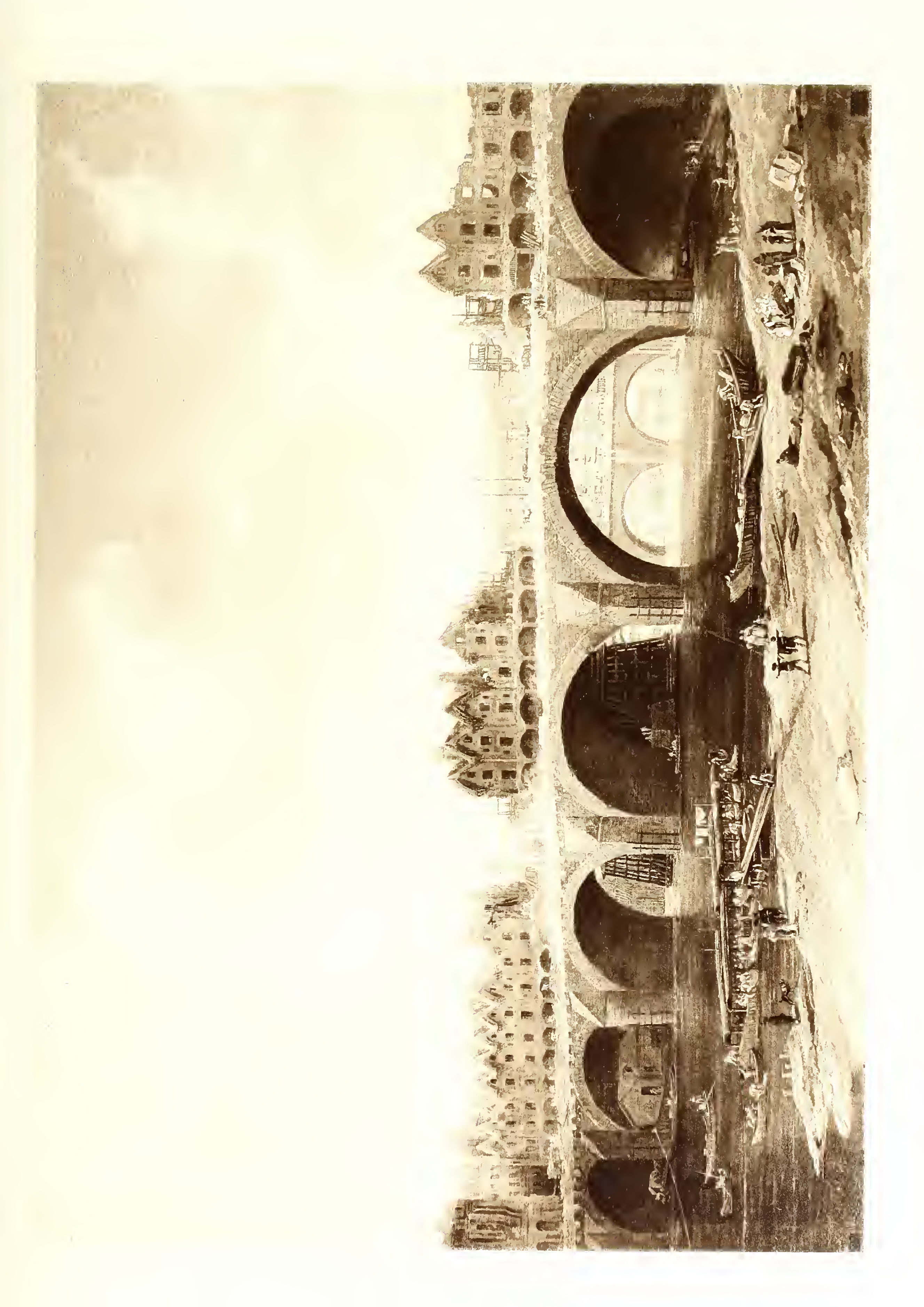
Diderot manifeste aussi quelques réserves intéressantes qui le montrent

LES JOUTES SOUS LE PONT NOTRE-DAME, A PARIS

(Musée Carnavalet)







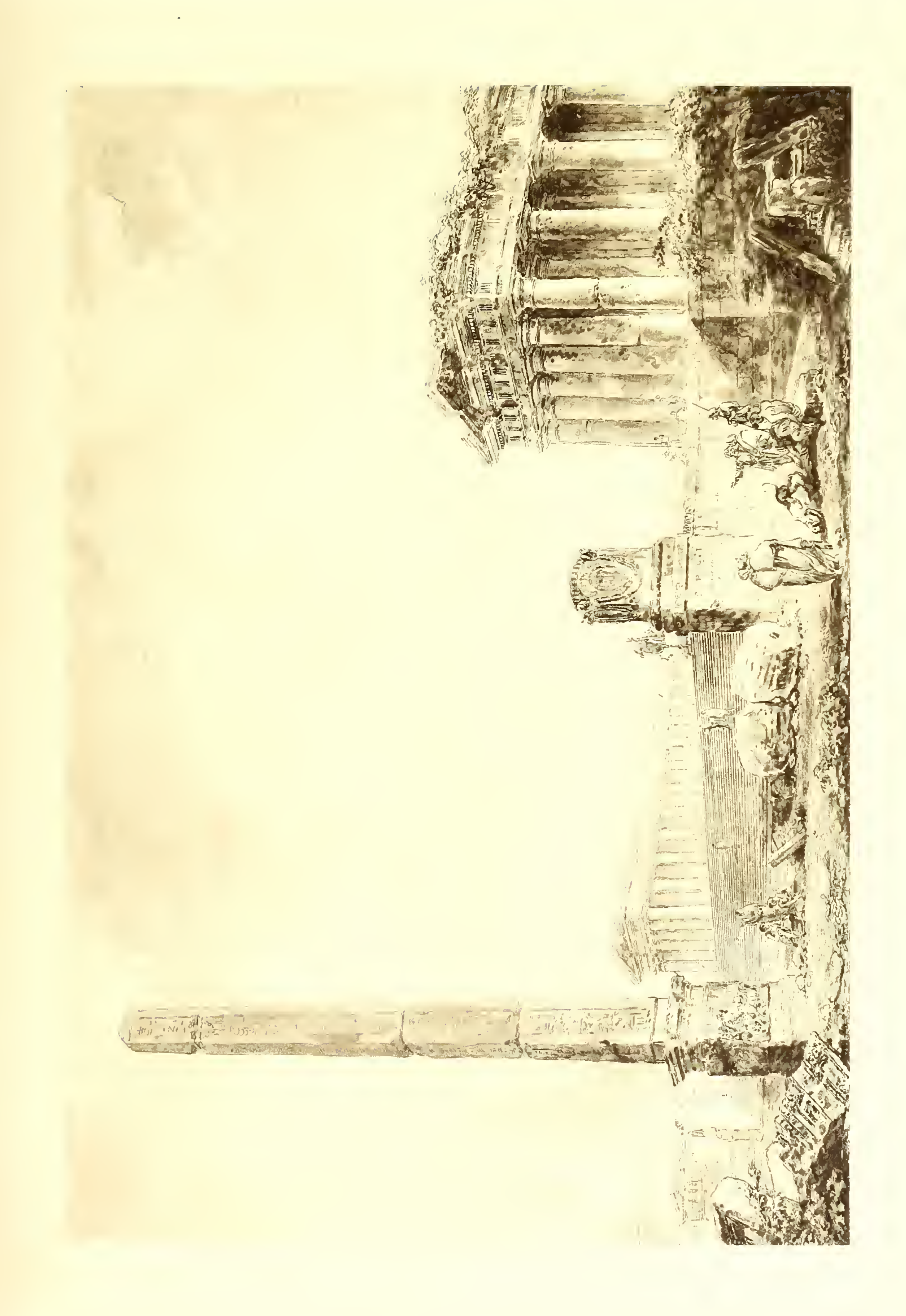
moins excessif dans son admiration. On peut citer une partie de son morceau, qui fournit une énumération presque complète des sujets exposés par le peintre à cet important Salon : « Si je vous faisais passer en revue toutes les compositions de Robert, je n'en finirais pas. C'est un peintre assurément que ce Robert, mais il fait trop facilement, ses morceaux sentent la détrempe ; leur mérite principal est d'offrir des points de vue et des fabriques antiques. Il n'excelle pas pour la figure. Ses arbres sont lourds et, en général, le choix de ses accessoires pourrait être meilleur. Négligez, s'il vous conduit, son *Port orné d'architecture*, quoiqu'il appartienne à un ministre qui peut se procurer de belles choses sans s'appauvrir (le duc de Choiseul). Passez devant son imitation des *Portiques, galeries et jardins, tels qu'on en voit autour de Rome,* parce que ce tableau appartient à un autre ministre qui ne mérite pas mieux que cela (le comte de Saint-Florentin) ; devant sa *Cascade du belvédère Pamphile, à Frascati,* parce que je la trouve froidement touchée ; mais regardez avec attention les *Restes d'un escalier antique ;* les *Ruines du vestibule d'un temple ;* la *Pièce d'eau environnée de galeries ;* la *Maison de campagne du prince Mattéi ;* le *Paysage avec des monuments ;* ma foi, la plupart des autres, parce qu'ils sont beaux. Les dessins coloriés de paysages, de jardins, de temples et autres édifices antiques et modernes de Rome, ont de l'effet, de la verve et sont très précieux. » Une des idées les plus chères à Diderot, une de celles qui restent justes et d'une application constante, c'est qu'il faut rappeler aux artistes, et surtout aux artistes trop bien doués, la nécessité de finir leurs œuvres et de ne pas se contenter d'esquisses. Il lui arrive de reprocher à ses contemporains de montrer trop volontiers ces dessins, dont nous nous arrachons aujourd'hui les plus modestes et qui nous plaisent autant que des tableaux : « Eh, mes amis, dirai-je à Messieurs les croqueurs, gardez vos dessins et croquis bistrés, coloriés et tout comme il vous plaira, dans vos portefeuilles, et qu'ils ne paraissent à nos yeux qu'en tableaux bien rendus et bien finis... Vos progénitures, si promptement mises au jour, décèlent quantité de vos idées, il est vrai ; sont-elles grandes et sublimes ? » Il n'y a guère à douter que

cette sortie ne soit dirigée contre Hubert Robert et ne vise le lot de dessins exposé, comme à son ordinaire, au Salon de 1771. Il est pris à partie nommément, avec quelques détails méchants qui ne sont pas sans saveur : « Si cet artiste continue à esquisser, il perdra l'habitude de finir; sa tête et sa main deviendront libertines. Il ébauche jeune ; que fera-t-il donc quand il vieillira ? Il veut gagner ses dix louis dans la matinée ; il est fastueux, sa femme est une élégante, il faut faire vite ; mais on perd son talent et, né pour être grand, on reste médiocre. Finissez, Monsieur Robert ; prenez l'habitude de finir, Monsieur Robert, et quand vous l'aurez prise, Monsieur Robert, il ne vous en coûtera pas plus pour faire un tableau qu'une esquisse. »

La critique de l'écrivain portait surtout sur trois vues d'Italie, les *Jardins Barberini,* les *Montagnes de Sora entre Rome et Naples,* la *Fontaine des Jardins Pamphili, à Frascati :* « Je regrette que l'auteur ne se soit point attaché à terminer ces trois tableaux, dont il aurait pu faire des morceaux fort agréables. Quelle est donc cette manie de ne vouloir que croquer du paysage, de se faire un mérite d'expédier sans se soucier comment ? » Il ne dit rien des grands tableaux, composés de *Monuments et édifices de Rome ancienne et moderne*, mais il formule d'autres réserves sur la *Forêt de Caprarole* et le *Pont de Tivoli :* « M. Robert démontre visiblement combien il est plus difficile de peindre le paysage d'après nature que de peindre des pierres et des colonnes dans son cabinet, d'après des dessins, et les colorier. Ils ne sont cependant pas sans mérite. » Malgré cette restriction finale et quelque éloge à cet *Incendie dans les principaux édifices de Rome,* « dont l'embrasement, d'un grand effet, écrivait Pidansat de Mayrobert, semble éclairer toute la salle », la plume de Diderot a changé de camp, cette année, et combat contre notre artiste. Dans ces compositions, toujours très nobles, dont quelques-unes, faciles à retrouver, permettent de contrôler tous ces jugements d'autrefois, le critique cherche autre chose que ce que le peintre a voulu donner ; il refuse d'accepter le point de vue purement décoratif, qui est, dès à présent, celui d'Hubert Robert.

TEMPLE DE PÆSTUM ET OBÉLISQUE

(Bibliothèque Albertine, à Vienne)







Pour apprécier équitablement ses grandes œuvres, qui parfois à nous-mêmes semblent un peu creuses, il faudrait pouvoir les replacer dans le milieu pour lequel il les a faites. Quand Diderot leur reproche de paraître peintes à la détrempe, c'est qu'il les juge parmi les autres peintures du Salon, plus empâtées, plus solides, et ne tient pas compte de l'ensemble de décoration dont elles font nécessairement partie. Leurs tons argentins, si remarqués des contemporains, sont d'ordinaire fort exactement choisis pour s'harmoniser avec la claire ornementation des appartements d'alors. La légèreté de leur touche convient aux perspectives bien établies du peintre, à la profondeur de ses ciels, qu'il aime vastes et remplis de lumière; encastrées aux quatre murs d'un salon du temps, ses bonnes toiles y jouent avec franchise et gaieté leur rôle de fenêtres idéales ouvertes sur la nature. Ces « tableaux de place », suivant le mot de l'époque, doivent donc être vus à leur place ; nous en trahissons nous-mêmes la fortune en les présentant dans un salon tendu d'étoffes sombres et surchargé de dorures, comme en les exilant dans le musée, où la peinture qui les environne détruit leur échelle et semble les écraser.

Un siècle aussi curieux d'art raffiné, aussi expert en toutes les parties de la décoration, ne s'est pas trompé en accordant à Robert tant d'estime et tant de confiance. On va de partout l'appeler à orner les habitations les plus fameuses, et c'est par quatre ou cinq panneaux à la fois, et même davantage, que les commandes lui arrivent des grands seigneurs ou des grands financiers, occupés à construire ou à rénover dans le goût du jour leurs hôtels et leurs châteaux. L'art d'Hubert Robert et celui de Gabriel semblent faits pour se compléter l'un l'autre, et même les lignes droites familières au peintre, et que reproduisent sans cesse ses édifices préférés, se trouvent d'accord avec les formes à l'antique qui ont fini par triompher dans l'architecture et l'ameublement. C'est cette concordance parfaite entre l'éducation de l'artiste et les goûts de ses contemporains qui explique et justifie pleinement ses succès rapides.

Parmi les personnages importants qui le soutiennent, il en est un qui a

longtemps donné le ton et qui garde depuis sa jeunesse, à l'artiste, une protection précieuse ; c'est le duc de Choiseul, qui le fait venir à Chanteloup. D'élégantes sanguines, représentant les beaux ombrages où le ministre disgracié promène ses amertumes, les vues de la ville d'Amboise, que Robert a présentées au public du Salon parmi ses études, témoignent de son séjour en Touraine et de l'accueil tout à fait cordial qu'il y reçoit. Familier du château, il y peint quatre tableaux importants de vues de Rome, ces somptueux palais, ces ruines infiniment nobles, qui rappellent à l'ancien ambassadeur les débuts de sa brillante carrière, aujourd'hui brisée. Le peintre reste fort attaché à ces souvenirs romains, qui sont les meilleurs de sa jeunesse et dont il aime s'entretenir avec la bonne duchesse et l'abbé Barthélemy. Une composition satirique, qu'il consacrera à la chute de Madame Du Barry, tant détestée par les Choiseul, montre qu'il ne partage pas avec moins d'ardeur les passions présentes et les rancunes de l'illustre coterie ; si le bon goût, pour une fois, y manque, et si les symboles y gardent la verdeur des conversations de Chanteloup, l'affection et la reconnaissance en font l'excuse.

Une autre maison où Robert est reçu sur le pied de l'amitié est celle de Madame Geoffrin. La vieille amie des Encyclopédistes le fait, à ce moment, travailler à plusieurs toiles dont l'origine est assez curieuse. Au moment où Mademoiselle de Lespinasse s'est trouvée installée dans le salon de la rue Saint-Honoré, Madame Geoffrin a eu besoin d'argent pour assurer le sort de sa nouvelle protégée, et tout d'abord pour lui permettre de payer des dettes criardes; elle s'est décidée à vendre ses trois plus beaux Carle Vanloo, ceux de sa chambre à coucher, dont l'impératrice de Russie lui a offert trente-six mille livres, le double de ce qu'elle les a payés. Pour les remplacer, Robert exécute en 1771 et 1772, au prix de 2,760 livres, « trois grands tableaux de fabriques et paysages », qu'il est facile de reconnaître parmi les Hubert Robert de Madame Geoffrin aujourd'hui conservés au château de Raray. Ces trois morceaux sont assez différents pour représenter les divers genres où il a pris l'habitude de s'exercer ; il y a le morceau d'architecture antique, une niche avec une statue de Jupiter, au pied de laquelle jaillit une fontaine, au milieu d'une vaste plaine à lointain italien ; il y a le morceau d'architecture

ALLÉGORIE SUR LA DÉCADENCE DE LA FAMILLE DU BARRY

(Institut Staedel, à Francfort)


HOTEL DU BARRI


HOTEL DU BARRI


HOTEL DU BARRI

moderne, une arche faisant communiquer deux parties d'une villa romaine, avec des escaliers variés, une fontaine encore et d'ingénieux effets de délabrement; enfin le pur paysage, un sous-bois, au fond duquel passe une chasse. Tous ces tableaux sont animés de personnages, de groupes rustiques de femmes et d'enfants, qui leur donnent beaucoup de gaieté.

Trois autres compositions, commandées presque aussitôt par Madame Geoffrin, sont encore plus intéressantes, car elles nous conservent des scènes de la vie du temps. On sait que la bonne dame philosophe n'avait pas beaucoup de religion ; elle tenait, cependant, à faire respecter de ses amis les convenances établies et à se conformer aux usages. L'âge venant, il ne lui suffit plus de recevoir son curé, « qui était homme d'esprit », et de faire correctement ses Pâques ; elle se préoccupa plus sérieusement de l'autre monde, et prit l'habitude de suivre des retraites régulières dans un couvent de Paris. Elle avait loué l'appartement de la princesse de Beauvau, son amie, chez les dames de l'abbaye Saint-Antoine. C'était un couvent délicieux, si l'on en juge par les tableaux où Robert a représenté pour elle les jardins et les délassements des religieuses. Sous l'abri d'une tonnelle de roses, on fait la lecture de piété, tandis qu'une novice arrose les fleurs et qu'une vieille sœur, appuyée sur sa canne, donne à manger aux cygnes du bassin. Une allée de feuillages sert à la promenade, et Madame Geoffrin, en robe grise, s'y promène avec les religieuses, au bras de l'abbesse, Madame de Beauvau ; elles se dirigent vers un groupe où se trouve Madame de Mailly. Ailleurs, au pied de charmilles hautes, taillées en portique, l'étrangère est assise avec ses pieuses compagnes et partage leur déjeuner sur une table de pierre; la toile est ici toute remplie de détails amusants ; on reconnait la soubrette, tenant le fichu de sa maîtresse, le fidèle Valentin qui prend les ordres, une lettre à la main, et enfin le peintre lui-même, assis par terre et dessinant la scène, son carton sur les genoux, tandis que deux jeunes postulantes, en voile blanc, se penchent curieusement sur son travail. D'autres toiles donnent l'intérieur même de Madame Geoffrin, la lecture de la gazette faite par un domestique, alors qu'elle prend son chocolat, la présentation sur un chevalet d'un tableau qu'elle examine en connaisseuse. Robert avait projeté de la peindre encore

assise à sa table à écrire, et nous avons son dessin. Tout l'ensemble de cette petite série est d'une savoureuse intimité ; et l'on peut regretter que l'artiste n'ait pas été appelé à nous rendre plus souvent la vie familière de son époque.

Ce rôle d'historiographe des mœurs et des événements contemporains, qui nous intéresse tant chez les peintres secondaires, sauve de l'oubli bien des œuvres que le talent de l'artiste ne suffirait pas à faire survivre. Hubert Robert semble ne pas en avoir méconnu l'intérêt, et, sans abandonner ses ruines et son grand paysage décoratif, il aborde par moments le genre anecdotique qui, par tant de côtés, touche à l'histoire. Il a projeté l'exécution d'un tableau représentant le feu d'artifice tiré sur la Place Louis XV à l'occasion du mariage du Dauphin ; il en fait l'esquisse, mais les mauvais souvenirs qui se rattachent à cette fête, suivie d'une si terrible catastrophe, l'empêchent de donner suite à son projet. Il affirme, du moins, l'intention de ne pas se spécialiser à l'excès. On le voit, par exemple, rechercher dans Paris les coins pittoresques et étudier les ruines faites à l'Hôtel-Dieu par l'incendie de 1772. Le Salon de 1773 présente sa belle activité selon les aspects les plus variés. Il y envoie des vues de Rome, que le comte Stroganoff lui a commandées, un souvenir de Florence, qui est au baron de Besenval, « Vue d'une partie de l'ancien palais des ducs de Toscane », c'est-à-dire du Palais Pitti, une restitution du palais de Titus, du cabinet de Watelet, une nouvelle vue de ce casino Mattei qu'il a si souvent pris plaisir à peindre, enfin, la grande pièce d'eau et les bosquets des jardins Conti, à Frascati. Dans le tableau, un critique du temps lui a reproché d'avoir arbitrairement introduit des treillages à la française ; ce détail, joint aux dimensions concordantes, l'identifie avec le délicieux paysage de 1773, animé par des scènes de jardinage, qu'on a vu à l'Exposition de l'art français à Berlin ; comme ils sont près de Fragonard, de ses jaunes et de ses roses, ces groupes colorés et vivants, cette jeune femme qui cueille des oranges, ces paysannes qui jouent avec leurs enfants, parmi les graves statues de marbre donnant à la composition l'accent du souvenir d'Italie !

LA CHAMBRE A COUCHER DE MADAME GEOFFRIN

(A M. le comte de la Bédoyère)

Photographie Moreau frères







C'est encore dans le goût de Frago, plus que dans celui de Lépicié, quoi qu'en dise Pidansat, que devaient être traités deux intérieurs familiaux exposés au même Salon et qu'il serait si intéressant de retrouver pour connaître toutes les ressources que ce souple talent aurait pu mettre en œuvre. Nous n'avons que les titres : « Une petite fille récitant une leçon devant sa mère », « une enfant que sa bonne fait déjeuner. » Diderot était loin de Paris, en son grand voyage, et il est dommage que son appréciation nous manque sur des sujets qu'il n'eût pas manqué d'analyser avec complaisance ; les autres critiques n'insistent guère sur ces « idées simples exécutées avec naïveté ». Robert, tout comme Fragonard à la même époque, s'était laissé engager aux charmes d'une famille complétée par la naissance du premier enfant, il avait pris pour modèles sa femme et sa fille. Les curieux pouvaient s'en assurer, pour ce qui était de Madame Robert, grâce à une brochure de Daudet de Jossan qui mentionne le premier tableau comme un portrait : « — L'Abbé. Voyez-vous, Mylord, cette belle grande dame qui est là-bas près de ce tableau, sous le n° 102 ? — Mylord. Oui, très belle femme, Monsieur l'abbé. — L'Abbé. Eh bien, c'est la femme de l'artiste qui a peint ces paysages et ces morceaux d'architecture que vous examinez... — Mylord. Approchons-nous un peu ; ma foi ! très belle. Le paysage qu'elle regarde, très agréable ; mais comment le peintre qui avait devant ses yeux un si charmant modèle, a-t-il pu placer cette vilaine figure dans ce paysage ? — L'Abbé. Il n'aura pas regardé sa femme dans ce moment-là. »

L'anecdote devient historique au Salon de 1775, dans le grand tableau représentant *Le décintrement du pont de Neuilly*, cérémonie mémorable pour les habitants de la capitale, qui eut lieu en présence de Louis XV et de la Famille royale. On avait beaucoup admiré la hardiesse des arches construites par Perronnet, et l'importance de ce pont pour la circulation des environs de Paris avait attiré une foule considérable à la fête, dont M. de Trudaine perpétua le souvenir en commandant ce tableau à Robert. « Chacun, écrit Pidansat de Mayrobert, aime à parcourir en détail cette multitude de têtes et à y retrouver sa place. On y distingue, dans le groupe principal, le Roi, M. le comte de la Marche, donnant la main à Madame la comtesse Du Barry,

le chancelier avec sa simarre, ornement si étrange à de pareils spectacles, l'abbé Terray, le duc de la Vrillière, le duc d'Aiguillon, M. de Boines, tous les ministres du feu Roi, tombés dans la disgrâce et si redoutables alors... Le peintre a choisi le moment le plus intéressant du spectacle, celui où les cintres ont tombé. L'effet de cette chute dans la rivière est rendu avec une grande magie de couleurs ; on voit les ondulations, l'écume de l'eau ; mais on saisit surtout l'attention générale des regardants portés vers le même objet et qui forment cette unité précieuse dans les ouvrages de tout genre. »

Diderot est moins obligeant : « Ah ! Monsieur Robert, que ce *Décintrement du pont de Neuilly* est pauvre, mal colorié, sans effet ! Les mauvaises figures ! Vous destinez là un beau cadeau à M. de Trudaine ! » Ce tableau de sept pieds de large est perdu ; nous n'en connaissons que l'esquisse, au musée Carnavalet ; elle est d'une légèreté, d'un coloris, d'un effet charmants, et il semble impossible que toutes ces qualités se soient perdues à l'exécution définitive. Le grand critique était, d'ailleurs, d'humeur méchante, et son apostrophe continue : « Vos *Bestiaux qui passent entre des ruines* sont un peu meilleurs ; j'en excepte cependant les figures, qui ne sont pas des chefs-d'œuvre. Mais, Robert, il y a si longtemps que vous faites des ébauches ; ne pourriez-vous faire un tableau fini ? » Ce tableau appartenait à M. de Frouville, ainsi qu'un *Portique d'une maison de campagne près de Florence;* au duc de Nivernois étaient trois grands tableaux, en hauteur, de ruines romaines ; au marquis de Chavigny, une colonnade dorique au haut d'un escalier, avec une partie des Jardins Albani dans le fond ; enfin, à M. l'archevêque de Rouen, une « vue du château de Gaillon en Normandie ». Cette dernière toile, de dimensions inusitées, était la première des grandes vues de Normandie, qui furent commandées alors et ont décoré jusqu'à nos jours le salon de l'archevêché. Robert y ajouta aussitôt une vue du port et de la ville de Rouen, qui le cède à peine en intérêt topographique à la curieuse étude qu'il a faite du château des archevêques, élevé à Gaillon par le cardinal d'Amboise.

Au même Salon de 1775, où paraissaient pour la première fois avec une extraordinaire abondance les travaux italiens de Houël, qui rappelaient les

MADAME GEOFFRIN SE PROMENANT DANS LE JARDIN
DE L'ABBAYE SAINT-ANTOINE

(A M. le comte de la Bédoyère)

Photographie Moreau frères







débuts de Robert, le public put connaître les traits du peintre célèbre, qui suscitait déjà des imitateurs. Hall, le miniaturiste suédois agréé à l'Académie, exposait un portrait de Robert au pastel, en même temps que celui de l'abbé de Saint-Non ; le morceau fut goûté : « Il est d'une ressemblance étonnante, écrivait Diderot, superbe, grand comme nature, d'une manière large, d'une couleur vraie. » Nous n'avons pas ce portrait, dont tous les comtemporains parlent avec le même éloge et qui compléterait pour nous l'iconographie de Robert, dont les pièces essentielles sont jusqu'à présent le portrait de Madame Vigée-Le Brun, le petit tableau de Marguerite Gérard, qui représente l'artiste assis dans un paysage, et le buste de Pajou, qu'on trouve aujourd'hui à l'École des Beaux-Arts. Par l'œuvre de Hall, nous connaîtrions la personne physique de Robert dans tout l'éclat de son exubérante jeunesse, au moment de ses travaux les plus parfaits et de ses succès les plus retentissants.

Hubert Robert était destiné à participer à toutes les initiatives de son époque et à représenter les goûts changeants de cette société, qui se hâtait fiévreusement d'épuiser les joies et les curiosités de la vie. Les années qui précèdent et suivent l'avènement de Louis XVI marquent, par exemple, dans l'art des jardins, un changement célèbre et souvent raconté. Prédisposés par les attendrissements de Rousseau et les descriptions de la *Nouvelle Héloïse*, enthousiasmés par les vertus que prêtait la philosophie à « l'homme de la nature », les contemporains se sont fatigués de vivre dans le décor rectiligne et pompeux des jardins à la française. Ce sont des beautés « naïves » qu'il leur faut rassembler autour de leurs maisons ; ce sont des bosquets rustiques qui doivent abriter leurs rêveries ; seules, des rivières aux capricieux méandres sont dignes d'arroser leurs parcs ; et, s'il s'agit de rappeler les sentiments de l'humanité dans ces jardins renouvelés, on veut que ce soit la simplicité du village, par une laiterie et un toit de chaume, ou la mélancolie de la ruine, par le tombeau fictif et la colonnade brisée, ou encore l'Antiquité par le temple dédié aux divinités galantes. On réunit dans le plus petit espace le plus grand nombre d'éléments pittoresques et, si le lieu ne se prête

pas à varier les sites ou à dresser des monuments, on émeut l'imagination à force d'inscriptions et de devises sur les arbres et les rochers. Que de noms reviennent à la pensée pour fixer l'histoire de cette charmante fantaisie de l'âme française ! Ermenonville, Morfontaine, Maupertuis, et l'Auteuil de Madame de Boufflers, et le Tivoli de M. Boutin, tant d'autres lieux qu'illustrent la louange des contemporains et les mille anecdotes des mémoires. Le Petit-Trianon, que métamorphose la jeune Reine, Montreuil, où Madame Élisabeth suit son exemple, bientôt après le nouveau Bagatelle du comte d'Artois, deviennent, autour de Paris, les modèles les plus copiés. C'est le triomphe de ce parc anglais, imité de la liberté de la nature, qui remplace l'autorité glorieuse de Le Nôtre par celle du jardinier Kent et que les Anglais ont eux-mêmes emprunté à la Chine. Un des principaux théoriciens de la mode nouvelle, Watelet, dans son *Essai sur les jardins,* paru en 1774, affirme cette origine ; et c'est la dernière victoire de ce goût chinois qui a régné, sous diverses formes, à travers le XVIIIe siècle.

On est surpris un instant de trouver Hubert Robert parmi les plus fervents propagateurs des jardins « anglo-chinois ». Rien ne semble s'éloigner davantage du style de ces villas d'Italie qui ont enchanté sa jeunesse. Mais il faut songer que le rocher et la ruine, motifs presque indispensables des jardins partout projetés, sont des plus familiers au pinceau de l'artiste. Il est tout indiqué pour en donner des dessins variés aux architectes-paysagers qui l'interrogent, et pour mettre les ressources de son imagination au service des grands personnages férus de nouveautés jardinières, qui lui font déjà décorer leurs intérieurs. N'est-il pas aussi l'ami de Watelet et le compagnon de l'abbé Delille, qui va chanter, en un poème fameux, la transformation élégante du jardin français ? Ne peut-on croire qu'il lui plaît de peindre des sites nouveaux ou même d'être appelé à les faire naître ?

C'est à Versailles, et dans les conditions les plus flatteuses, que cette première occasion lui est offerte. Sous l'influence de Marie-Antoinette, qui déjà « culbute » les parterres et les potagers de Trianon, on rêve de mettre à l'anglaise les bosquets du parc de Louis XIV. On prétend que les arbres sont vieux, à moitié morts, et qu'il est nécessaire de les abattre ; mais depuis

LE ROI LOUIS XVI ET LA REINE MARIE-ANTOINETTE, A L'ENTRÉE DU TAPIS VERT, DANS LES JARDINS DE VERSAILLES

Détail d'un tableau peint en 1775

(Musée de Versailles)







si longtemps les critiques s'accumulent contre l'illustre jardin qu'on peut croire à des arrière-pensées. Les mêmes architectes qui veulent rajeunir au goût du jour le château du Grand Roi, au prix d'effroyables sacrifices, hésitent moins encore devant l'œuvre de Le Nôtre, et c'est par là qu'ils ont commencé. Dès le 20 novembre 1774, le comte d'Angiviller, directeur général des Bâtiments, a fait annoncer la vente de « tous les bois de futaies, de ligne et de décoration et des taillis en massifs des jardins de Versailles et de Trianon ». L'année 1775 voit s'accomplir ce grand désastre, et Robert en profite pour composer deux tableaux, commandés d'ailleurs pour le service du Roi et livrés l'année suivante, au prix de 5,000 livres. « Ils représentent, dit le mémoire de l'artiste, le jardin de Versailles lorsqu'on en abattait les arbres... Le point de vue de l'un est pris au haut du Tapis-Vert, à gauche, entre le *Milon* de Puget et le groupe de *Castor et Pollux ;* on voit le Canal dans le lointain. Le point de vue de l'autre est pris des Bains d'Apollon, dont on voit sur le devant du tableau, à droite, un des groupes de chevaux ; le Château est dans le fond, ainsi que d'autres accessoires qu'on a pu découvrir de ce point de vue. On a placé dans ces deux tableaux beaucoup de personnages analogues au lieu où ces tableaux ont été exécutés. » Le peintre a rempli pour nous ces précieuses toiles de renseignements de tous genres. Il a eu quelque plaisir à rendre les longs alignements de statues, s'étageant comme dans les villas romaines ; il marque l'emplacement des grands vases décorés de bas-reliefs, des groupes importants déplacés aujourd'hui ; il fait apparaître, à travers les taillis ébranchés, les arceaux de la Colonnade et les pavillons dorés du Bosquet des Dômes ; il mêle à ces scènes de destruction, où les bûcherons ont le dernier mot, des groupes élégants de gens de cour, et l'on reconnaît, à côté de la balançoire improvisée par des enfants sur un tronc d'arbre coupé, le roi Louis XVI et la reine Marie-Antoinette, qui cheminent sans apparat dans les allées encombrées et s'entretiennent familièrement avec les promeneurs. Il existe, dans les collections impériales de Russie, des répétitions de ces tableaux, avec des variantes assez nombreuses, où les personnages royaux ne figurent point ; ce sont apparemment les toiles envoyées à l'impératrice Catherine, qui valurent à l'artiste des offres

flatteuses de s'établir à Saint-Pétersbourg. Les morceaux originaux firent, au Salon de 1777, la plus intéressante partie de son exposition, avec « deux tableaux faits d'après nature à Ermenonville ». Les autres appartenaient au marquis de Ségur, au marquis de Séran, à l'abbé Terray, aux marquis de Bouthillier et de Poyanne. Ceux du Roi surtout furent remarqués, car ils ajoutaient au charme de leur « gris argentin » l'intérêt de renseigner les curieux sur les transformations de Versailles.

Robert, à cette heure, y prenait une part active. Désigné par ses derniers travaux, présenté peut-être à la Reine par Madame Élisabeth, à qui il donnait des leçons de dessin, il était consulté pour l'aménagement qu'on projetait de faire précisément dans le grand massif des jardins où il avait représenté la destruction des anciens « Bains d'Apollon ». Nous avons l'aquarelle qui lui fut demandée et qui servit de point de départ au projet nouveau. Un vaste rocher fut construit en forme de grotte pour abriter le groupe de figures d'Apollon servi par les Nymphes, que Girardon et Regnaudin avaient sculptées à l'origine pour la « Grotte de Théthys » ; les « Chevaux du Soleil » s'abritèrent sur d'autres points du rocher, d'où l'eau jaillit en nappe abondante dans un bassin creusé au milieu d'une pelouse ; et des arbres furent plantés en grand nombre, qui devaient encadrer un jour de majestueux feuillages ce décor où se mêlaient, de façon inattendue, les graves compositions de l'art louisquatorzien et le caprice agréable de Marie-Antoinette. La part prépondérante prise en ce travail par Hubert Robert est attestée par deux lettres de M. d'Angiviller, l'une du 1er juin 1777, l'autre du 1er mars 1778. Celle-ci est adressée « à M. Robert, peintre de l'Académie royale, à l'Arsenal » :

Le Roi ayant agréé, Monsieur, l'exécution du projet que je vous avais chargé de vous former pour les Bains d'Apollon et dont Sa Majesté a pris la peine de voir le modèle exécuté de concert avec vous par le sieur Boucher, sculpteur, je viens de charger M. Thévenin d'aller en avant. Je ne pouvais confier cet objet important en de meilleures mains et le succès ne peut en être douteux au moyen de la surveillance que je vous demande dans le cours de l'exécution. Comme le sieur Boucher réside à Versailles, il pourra suivre journellement d'après les avis et les réflexions que vous suggéreront vos visites successives. Je m'en remets là-dessus à tout ce que j'ai droit d'attendre de vos connaissances, de votre goût et de votre zèle pour le service du Roi.

LE BOSQUET DES BAINS D'APOLLON, A VERSAILLES

LE ROCHER D'HUBERT ROBERT AU COMMENCEMENT DU XIXe SIÈCLE

(Musée Carnavalet)







L'architecte Thévenin s'étant mis à l'œuvre sans retard, les figures furent placées sur le rocher par les soins de Boucher au mois de septembre 1780. Sur l'ordre de M. d'Angiviller, le Premier Peintre Pierre se rendit à Versailles avec Pajou pour assister à cette mise en place, et l'on peut croire que Robert n'y manqua point. Cet ouvrage lui fit grand honneur dans l'opinion, et les contemporains surent apprécier, devant le décor un peu sec qu'ils eurent sous les yeux, ce que l'artiste avait préparé pour l'avenir : « Ainsi s'est formé, écrit Delille, ce superbe rocher de Versailles, dont l'effet ne peut être deviné que par l'imagination, qui le fait voir d'avance coiffé de beaux arbres et orné de ce que le temps seul peut lui donner de vraisemblance et de beauté. » Hubert Robert fut officiellement récompensé, outre ses honoraires de 6,000 livres, par le don d'un logement aux Galeries du Louvre, qui lui fut accordé dès 1778. Il obtint en même temps de prendre le titre de « dessinateur des jardins du Roi ». Ce titre le désignait à toute une riche clientèle désireuse de suivre l'exemple du souverain ; et ce peintre de paysages put se donner le plaisir rare d'asservir à ses rêves la nature dont il avait été longtemps le serviteur, et de créer autour de lui, sur son sol natal, la beauté vivante des jardins.

Quand on parcourt près d'Étampes, les restes de l'immense parc de Méréville, on trouve à chaque pas les traces d'une des œuvres les plus importantes d'Hubert Robert, qui collabora, pour transformer ce coin de la Beauce, avec l'un des plus honnêtes financiers du temps, Jean-Joseph de Laborde. Homme de goût autant que de caractère, M. de Laborde, après avoir réussi dans Paris de grandes entreprises de construction et vendu au duc de Bourbon son château de La Ferté-Vidame, où il avait honoré d'une réception magnifique l'empereur Joseph II, s'était décidé à faire du parc de Méréville le modèle le plus accompli du jardin nouveau. La petite rivière de la Juinne, qui le traversait, se prêtait à un facile aménagement de lacs, d'iles et de ponts. Vernet y fut convié à donner des avis et Robert y réalisa la plupart des idées qu'il professait lui-même sur le pittoresque du paysage ; il ajouta au décor naturel les ruines d'usage, la laiterie, le temple rond entouré

d'une colonnade, quelques autres édifices que firent valoir les bouquets d'arbres agréablement disposés. Le plus curieux fut le « tombeau de Cook », formé d'un dôme supporté par quatre colonnes tronquées suivant l'ordre de Pæstum, et qui rappelait, avec la popularité du grand navigateur, la mémoire des deux fils du châtelain, compagnons de La Pérouse dans son voyage autour du monde. Robert peignit, pour les appartements de Méréville, des tableaux de ruines et de grandes vues du parc, qui ont été conservées dans la famille de Laborde et dont il exécuta aussi des réductions. Dans le paysage qui a pour centre le pont rustique, le site est sauvage et rocheux ; des bergers font paître leurs troupeaux au pied du temple, et des pêcheurs tirent leur grand filet de la rivière. Dans un autre tableau, des bateliers conduisent d'élégantes compagnies sur le lac bordé de peupliers et de saules pleureurs, dominé par une colonne rostrale à l'antique, et, au delà du pont chinois, le château dresse ses tours et ses tourelles, ce qui faisait alors un mélange fort goûté de souvenirs de tous temps et de tous pays.

Robert prend-il part, comme le veut une tradition, à la création des Folies-Mousseaux, ce jardin dessiné par Carmontelle, qui est devenu dans Paris le Parc Monceau ? Contribue-t-il à l'embellissement de Bagatelle, autrement que par les six panneaux des bains, qui lui sont commandés par le comte d'Artois et dont l'un porte la date des restaurations qu'y fait le peintre lui-même en 1784 ? Beaucoup de jardins se réclament de l'artiste en vogue, qui n'est pas avare de ses conseils et renseigne volontiers les connaisseurs. Mais, en ce genre, sa grande œuvre authentique est, avec le parc de Méréville, celui du château de Betz, où la princesse de Monaco est venue abriter ses rêveries tendres, à convenable distance de Chantilly et du prince de Condé. On y retrouve encore debout la plupart des fabriques de Robert, et le poème écrit en 1785 par Cérutti sur *Les jardins de Betz* en explique abondamment la signification et les symboles. Une jolie rivière du Valois, la Grivette, avait été utilisée pour former des îles, refléter un kiosque et un pont chinois. Près d'un temple druidique, qui a disparu, se dresse une tour féodale, dont la ruine factice fut soigneusement préparée, à l'intérieur comme à l'extérieur, pour amuser les yeux et récréer l'imagination. Une petite pyramide, sur un

LE PARC DE MÉRÉVILLE

(A Madame la comtesse Robert de Fitz-James)







socle élevé, portait en lettres d'or une inscription rappelant l'indépendance de l'Amérique, et une avenue de cyprès, de mélèzes, de pins, de sapins, « toute la famille des arbres mélancoliques », conduisait à deux faux sépulcres revêtus d'épitaphes gothiques, qui donnaient son nom à la « Vallée des Tombeaux ». Après la cascade, les bains rustiques, la chapelle et l'ermitage dans les rochers, habité par un véritable ermite, le promeneur rencontrait l'architecture délicate du « Temple de l'Amitié ». Le fronton triangulaire était soutenu par quatre colonnes ioniques formant portique ; l'intérieur contenait une reproduction en plâtre, retouchée par Dejoux, du groupe célèbre de Pigalle, *l'Amour et l'Amitié ;* et partout des inscriptions en vers expliquaient les allégories et sollicitaient le sentiment.

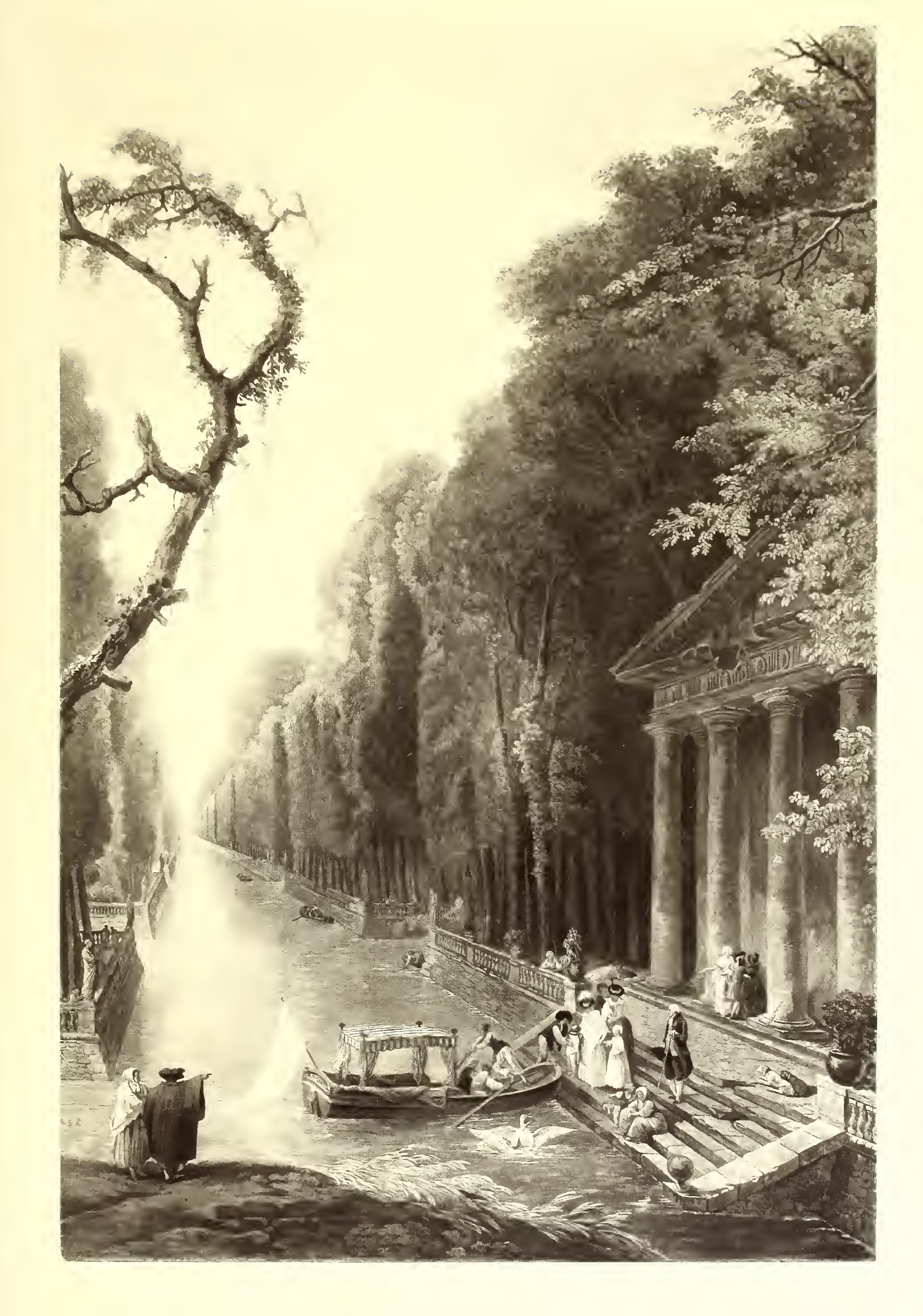
Au Petit-Trianon, la légende se trompe entièrement qui veut reconnaître l'œuvre d'Hubert Robert dans les charmantes créations de la Reine, inspirées par la fantaisie du même temps. Le « dessinateur des jardins du Roi » a donné ses idées pour le remaniement de ceux de Compiègne ; il a été appelé à la Cour pour bien des besognes et des plus diverses ; il a fait à Versailles, en 1785, l'avant-projet de la nouvelle salle de comédie, improvisée dans la nouvelle aile de Gabriel et a surveillé les travaux de peinture et l'aménagement ; mais, à Trianon, il semble n'avoir été mandé que pour y peindre. Un mémoire de 1,200 livres, fourni par lui à M. d'Angiviller, décrit un tableau de dix pieds dix pouces de haut, sur deux pieds quatre pouces de long, placé au petit château, dans l'appartement de la Reine et qui représente « une illumination donnée dans les jardins du Nouveau-Trianon au jour d'une fête ». Il s'agit sans doute de la fête nocturne de 1781, offerte par Marie-Antoinette à son frère Joseph II, et qui eut pour centre le Temple de l'Amour. Une esquisse du peintre nous permet, à défaut du tableau, de savoir quel parti il avait su tirer de ce spectacle si goûté et si célébré des assistants. La scène est prise du point où le Temple peut se refléter entièrement dans les eaux. On voit circuler, à travers les allées du jardin anglais et sur les berges des rivières, les groupes brillants d'invités ; on retrouve les détails des descriptions contemporaines, l'éclairage discret produit sur les massifs d'arbustes et de fleurs par les terrines « cachées par des planches peintes en vert », et

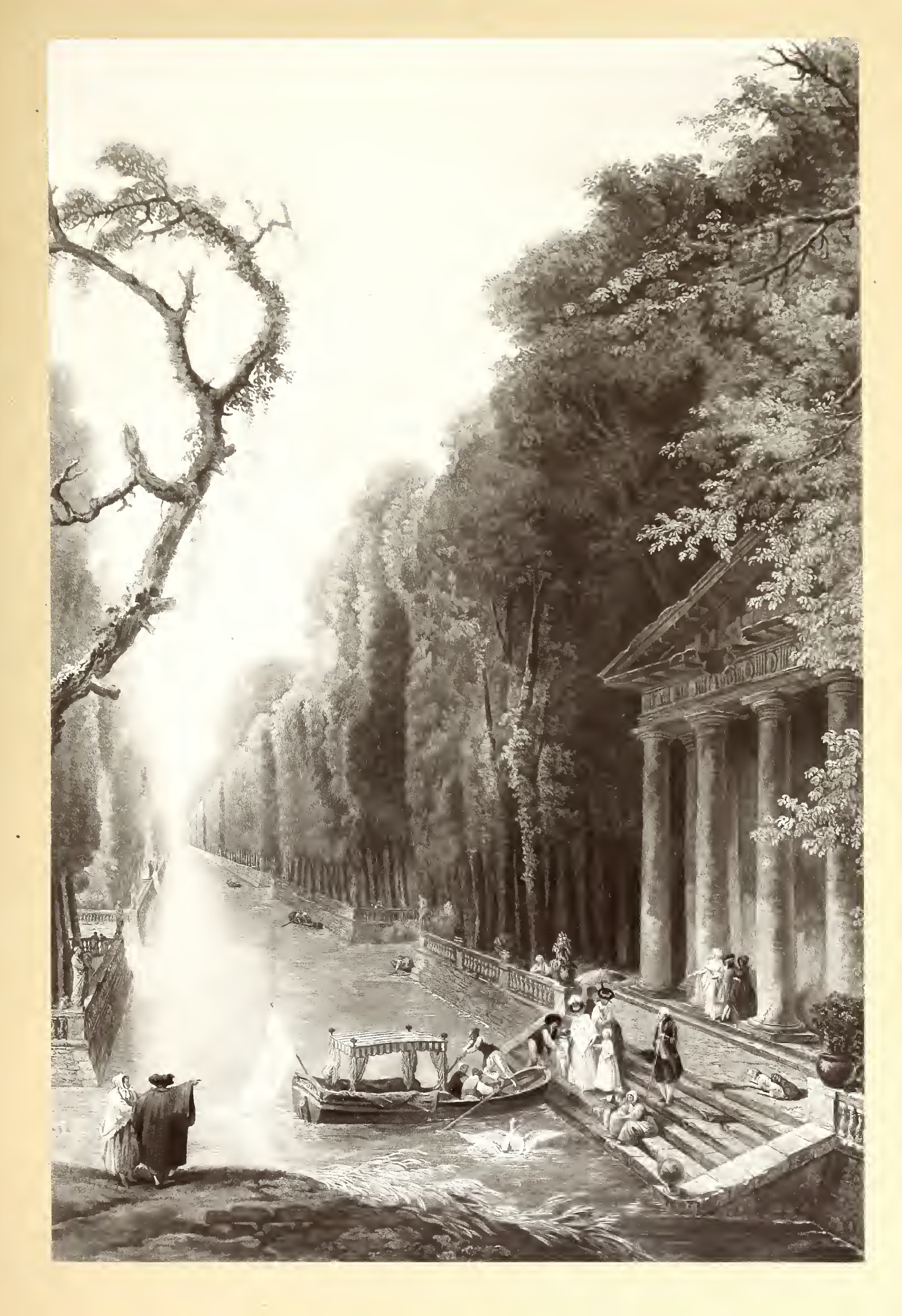
cette clarté resplendissante jetée sur la blanche colonnade par les centaines de fagots enflammés dans le fossé. L'étroite planchette où l'artiste a rendu, en quelques touches hâtives, l'opposition de l'ombre des bosquets et des feux allumés de tous côtés, du mouvement de la foule et du calme poétique de la nuit, donne une preuve nouvelle de son habileté et de sa charmante vision de la vie contemporaine.

M. d'Angiviller, qui estimait Robert à son mérite et mettait si souvent à l'épreuve sa bonne volonté et son savoir-faire, l'associa vers cette époque à une tentative importante qui devait, dans sa pensée comme dans celle de tout le public instruit, donner au règne de Louis XVI l'éclat artistique dont le règne précédent avait brillé. C'était la création de ce fameux Muséum royal du Louvre, destiné à réunir, dans la longue galerie unissant ce palais aux Tuileries, la riche collection des tableaux du Roi. L'idée remontait au temps de Louis XV ; divers écrivains l'avaient suggérée, surtout après l'ouverture du Muséum du Vatican en 1773 ; l'abbé Terray, contrôleur général, avait même mis à l'étude un projet précis. L'opinion éclairée se réjouissait de voir présenter à l'étude des artistes et à la curiosité des amateurs un cabinet magnifique, dont les éléments restaient disséminés dans les maisons de Sa Majesté ; quelques morceaux seulement étaient, à certains jours, montrés au public au palais du Luxembourg. Le projet prit corps au cours de 1777, car les principales gazettes du temps le mentionnent à cette époque. *L'Année littéraire*, par exemple, annonce dans son « Salon » que « la galerie du Louvre est destinée à former un cabinet de peinture et que ce superbe Musée, le plus beau de l'Europe, sera décoré par des statues des hommes célèbres que la France a produits dans tous les genres ». Du Pont de Nemours renseigne la margrave régnante de Bade sur cette grande galerie, « où l'on veut rassembler un jour l'immense quantité de tableaux qui existent, ignorés, dans les garde-meubles des diverses maisons royales et qui ne sont pas nécessaires à la décoration de ces maisons ». Le Roi, ajoute l'écrivain physiocrate, fait faire, tous les ans, « quatre grands tableaux d'histoire qui doivent entrer aussi dans ce vaste Muséum,... genre de travail que la grandeur des

CANAL DANS UN PARC FRANÇAIS

(Collection Camille Groult)







palais d'Italie a fait naître, que la construction un peu mesquine de nos édifices modernes avait fait négliger et dégénérer. C'est environ 24,000 francs par an que M. le comte d'Angiviller a donné le conseil sage de consacrer à encourager dans le grand genre les arts dont il est le ministre. Le feu Roi dépensait davantage en dessus-de-porte pour des bâtiments de mauvais goût. »

Tout ce mouvement dans les arts, qui annonce l'essor de pensées nouvelles, est soutenu par l'idée du Muséum royal. En même temps qu'il commande les statues de Français illustres et les toiles à sujets moraux ou historiques, M. d'Angiviller nomme un comité chargé de préparer l'exécution du grand dessein, et il y intéresse tout d'abord Hubert Robert. Il écrit, le 1er avril 1778, au Premier Peintre Pierre : « Mes conférences avec vous, Monsieur, vous ayant instruit de mon plan de comité pour un examen approfondi et définitif de l'établissement de la Galerie du Louvre en dépôt des tableaux du Roi, je vous informe aujourd'hui que je viens d'écrire à Messieurs les Intendants généraux pour leur annoncer mes intentions. Je leur marque que je vous ai nommé pour former ce comité avec eux, MM. Robert et Pajou, que vous y inviterez de ma part, et MM. Heurtier et Brébion (architectes des Bâtiments), qui, déjà prévenus par moi, se rendront aux assemblées quand elles seront convenues entre vous et MM. les Intendants. Je leur ai adressé et je vous remets également une notice des objets capitaux qui doivent faire la base des réflexions du comité, qui pourra, d'ailleurs, et que j'invite même à s'étendre sur toutes les autres vues qui lui paraîtront devoir entrer dans les spéculations d'un monument qui est *une affaire nationale*... »

Le comité, dans lequel Pierre et Robert représentaient les peintres leurs confrères, étudia toutes les questions d'aménagement, d'éclairage, de sauvegarde contre l'incendie, qui furent soumises à ses délibérations ; il établit les devis de travaux de réfection et d'appropriation de la galerie, et s'occupa notamment de l'éclairage le plus favorable à la peinture, que les uns voulaient obtenir par les fenêtres existantes, les autres par des vitrages dans le plafond. L'Académie de peinture consultée opina, sur l'avis de Robert, pour l'éclairage par le haut, qui se trouva décidé à la veille de la Révolution. Afin

d'assurer l'installation des collections et l'enrichissement méthodique prévu à l'avantage du public, il avait paru nécessaire de choisir sans retard des « gardes du Muséum », dont le titre et les travaux équivalaient à ceux de nos conservateurs de musée. Le premier « garde » nommé fut encore Robert, par le brevet suivant :

Aujourd'hui, 24 juin 1784, le Roi étant à Versailles, voulant traiter favorablement le sieur Robert, peintre de son Académie de peinture et de sculpture, l'a retenu et le retient en qualité d'un de ses gardes de tableaux, statues, vases, etc., destinés à la formation et décoration du Muséum qu'elle ordonne d'établir en son château du Louvre, pour lui exercer cette place sous les ordres du Directeur et Ordonnateur de ses Bâtiments, etc., et sous la direction du Premier Peintre du Roi, aux gages et appointements qui seront fixés et portés sur les états de dépenses des Bâtiments. Mande et ordonne Sa Majesté au sieur Charles-Claude de Flahault de la Billarderie d'Angiviller, Conseiller du Roi en ses Conseils..., de faire jouir ledit sieur Robert du contenu au présent brevet, que, pour assurance de sa volonté, Sa Majesté a signé de sa main et fait contresigner par moi, Conseiller secrétaire d'État, et de ses commandements et finances.

Louis.

Amelot.

Pour ces fonctions de confiance, qui chargeaient l'artiste d'une mission fort surveillée par le public, le traitement de Robert et celui de son collègue, le peintre Jollain, nommé quelques mois après lui, ne furent établis qu'en 1787 et fixés à 1,500 livres; mais, dès 1784, une correspondance relative aux acquisitions est établie entre M. d'Angiviller et Robert, et on y voit sans surprise que la première proposition faite par celui-ci s'applique à un tableau de son maître Panini, important morceau provenant du duc de Choiseul et qui est acheté au prix de 6,000 livres. Robert est chargé d'expertiser les peintures proposées à l'acquisition du Roi, par les particuliers, les couvents, les marchands, par exemple le lot de tableaux que le sieur Lebrun a rapportés de son voyage en Hollande. C'est toute une partie de l'activité de notre peintre, que nous ne pouvons songer à faire connaître ici, malgré les pièces nombreuses qui la révèlent ; elles montrent en lui un juge compétent des choses de l'art, impartial dans ses verdicts, attentif à soutenir avant tout les intérêts dont il a la charge et qui, sous le nom traditionnel de service du Roi, sont les intérêts mêmes de la nation.

JET D'EAU DANS UN PARC FRANÇAIS

(Collection Camille Groult)







La carrière de peintre d'Hubert Robert, avec sa production abondante et variée qui dure sans défaillance jusqu'à la Révolution, ne se trouve point desservie par les occupations accessoires d'un esprit réglé, laborieux, et dont l'admirable souplesse suffit à tout. Pour en juger, c'est aux « Salons » qu'il faut revenir, à ces expositions où, tous les deux ans, s'affirment les efforts et les recherches de l'art français, qui se confond alors presque entièrement avec l'art de l'Académie. A partir de l'année 1779, moment où s'interrompt notre examen des livrets et des critiques, le rendez-vous des académiciens semble ne plus suffire à notre artiste ; en même temps qu'au Salon du Louvre, il expose au petit Salon de la Correspondance, où des œuvres moindres trouvent asile et qui le voit débuter avec une vue de l'entrée de l'Orangerie de Versailles; il mettra, les années suivantes, des ruines et des vues d'Italie. Au Louvre, le public admire trois toiles commandées par le comte d'Artois : « Une pêche sur un canal couvert d'un brouillard », « Un grand jet d'eau dans des jardins d'Italie », avec des femmes jouant à la main-chaude; « Une partie de la cour du Capitole », avec des musiciens ambulants. Des tableaux du même genre, appartenant au comte de Brionne, au marquis de Véri, à M. de Thésigny, complètent une exposition fort riche, qui vaut à Robert les éloges ordinaires. Le *Journal de Paris* revient seul sur les réserves déjà formulées, et que les rivaux cherchent assez vainement à répandre pour lutter contre l'engouement général : « Il ne paraît pas être au pouvoir de l'artiste de porter ses ouvrages à un certain degré de fini, en sorte qu'ils ont tous l'air de grandes esquisses avancées, où brillent une couleur aimable et un bon effet; s'il pouvait rendre un peu plus les détails et soigner davantage les figures, ses tableaux doubleraient de mérite. » Par contre, Du Pont de Nemours n'hésite plus à rapprocher Robert de Vernet. Il compare les deux « brouillards » qui se trouvent exposés ensemble : « C'est le plus grand éloge qu'on puisse faire de Robert, et il est vrai que ce tableau est son chef-d'œuvre. Le *Jet d'eau* qu'il offre en pendant,... la couleur en est trop argentée; vous préférerez sa *Cascade,* qu'on peut encore mettre immédiatement après Vernet, et son *Colisée*, qui est aussi de la plus grande beauté. » Ce témoignage, parmi d'autres qu'on

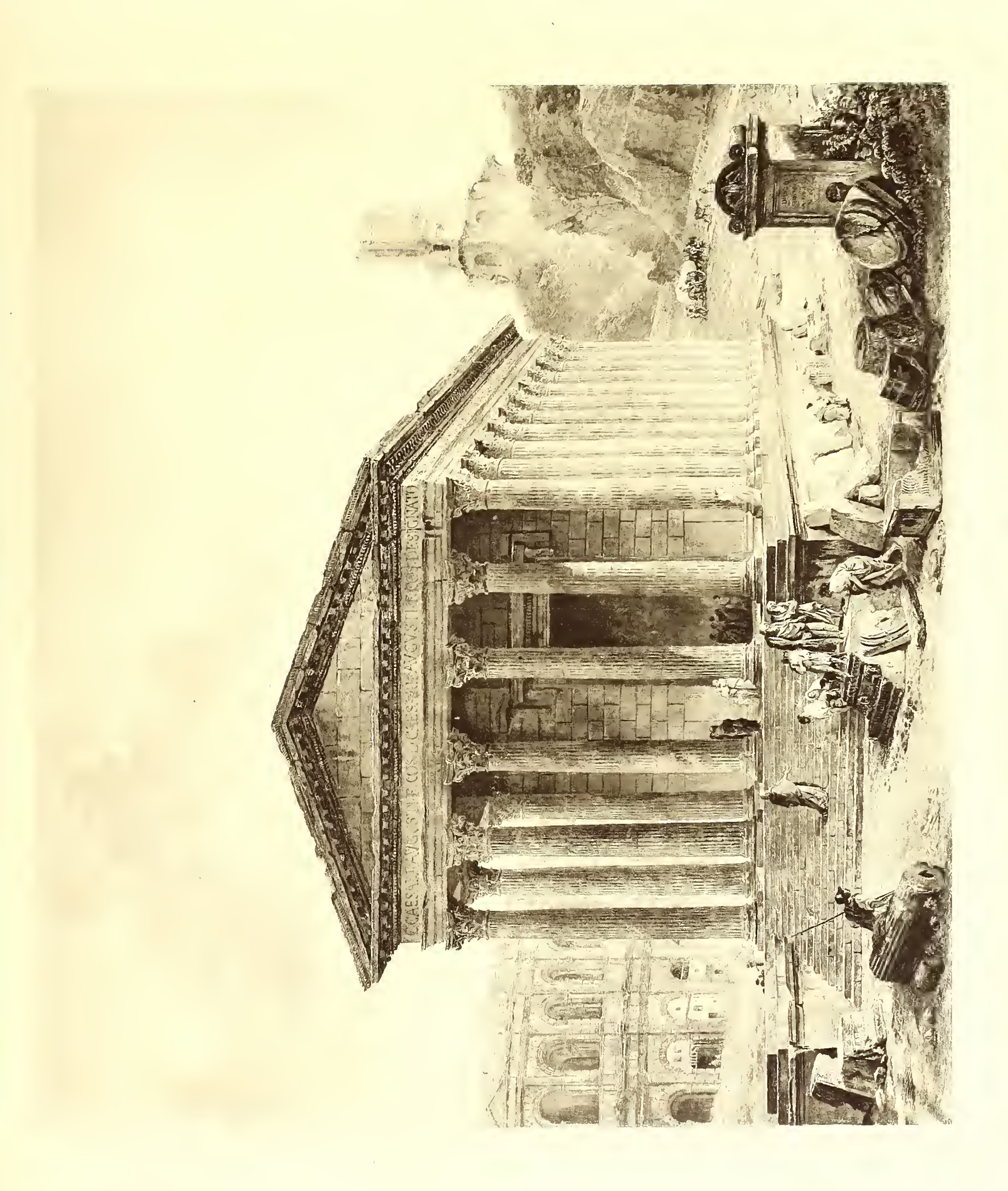
pourrait citer, montre que les contemporains de Robert, même en ses meilleurs jours, ne l'égalèrent jamais tout à fait à Joseph Vernet.

Diderot, qui fait ses adieux à la critique au Salon de 1781, y retrouve Robert avec ses ruines et ses paysages italiens, « très agréables, dit-il, mais crus de couleur, avec des sécheresses que je n'aime pas » ; les deux œuvres principales du peintre rappellent, cette année-là, un événement tout récent, l'incendie de l'Opéra, installé au Palais-Royal, qui a brûlé dans la nuit du 8 juin : « L'éruption de l'incendie de l'Opéra fait de l'effet, écrit Diderot, mais cet effet est dur et sec ; il n'y a pas assez d'air, et les figures sont mal dessinées. L'intérieur de la salle incendiée me plaît davantage... » On reprocha généralement à l'artiste, qui avait peint son tableau d'une croisée de l'Académie de peinture, place du Louvre, d'avoir pris son point de vue trop au milieu de l'édifice en feu et de s'être privé des oppositions qu'il eût trouvées dans un arrangement plus habile de la scène. Nous lui savons gré, pour notre compte, du document parisien qu'il nous a laissé, comme de ceux qu'on lui devait déjà, en dessins et en peintures, sur l'incendie de l'Hôtel-Dieu. Le Salon de 1783 présenta deux petits tableaux de Robert, peints d'après nature dans les jardins de Marly. Mais l'ensemble de son envoi, qui est important, le montre encore tout à fait fidèle aux sujets d'antiquité romaine. Ses « Ruines d'un temple bâti à Athènes », tirées du cabinet du comte de Choiseul-Gouffier, ne doivent guère différer, par le style, de « L'Arc de Titus à Rome, éclairé par le soleil couchant », tiré du cabinet du comte de Vaudreuil. Il faut noter l'introduction plus fréquente de l'anecdote dans les sujets traités par l'artiste. Il a vendu, par exemple, au comte de Toulongeon un « Marius assis sur les ruines de Carthage », et au comte de Cossé, l'amateur de la rue de Grenelle, qui va devenir duc de Brissac, un « Capucin prêchant au peuple dans les ruines de Rome ». On le verra bientôt revêtir ses œuvres de titres abondants qui soulignent des contrastes et des intentions bien littéraires : « Une Marchande de bouquets vendant ses fleurs sur le tombeau de Titus, au pied de la statue de Marc-Aurèle », « Un jeune homme, voulant cueillir des fleurs en haut d'un monument ruiné, se précipite dans

LA MAISON CARRÉE, LES ARÈNES ET LA TOUR MAGNE, A NIMES

(Musée du Louvre)

Photographie Braun, Clément & Cie






C CAESA AVGVSTI F COS AVGVSTI COS DESIGNATO

un tombeau antique », etc. La rédaction de ces lignes, comme de toutes celles qui y ressemblent dans les livrets des Salons, correspond assurément aux goûts qui s'emparent du public et à certaines formes de l'imagination du temps.

Hubert Robert a visité une partie de la Provence et du Languedoc, pour en peindre les sites et les monuments. C'est en l'année 1783 que se place cet intéressant voyage, qui le munit de motifs nouveaux et le remet opportunément en contact avec la nature. Les tableaux et dessins datés, et les critiques sur le Salon de 1785, pour lequel il n'existe pas de livret, permettraient sans doute de constituer son itinéraire. Il sait que, dans une région privilégiée de la France, des édifices du temps des Romains sont conservés, d'une importance égale à ceux qu'ils ont laissés en Italie; il part afin de les étudier, voulant rafraîchir en leur présence l'inspiration dont il a besoin pour cette peinture de ruines qu'on ne cesse de lui demander. Il n'y réussit, il est vrai, qu'à demi. L'un des grands tableaux, que le comte du Nord emporte en Russie, groupe, dans une juxtaposition singulière, les plus célèbres monuments antiques de la France : les Arènes de Nîmes, la Maison Carrée, le Pont du Gard, « assemblage idéal, remarquent les *Mémoires secrets,* d'édifices disparates qui n'ont jamais existé ensemble, bizarrerie révoltante pour le spectateur, chez lequel c'est supposer trop d'ignorance; M. Robert, inventif, rempli de ressources dans son art, pour vouloir être original, pèche souvent contre le bon goût et le bon sens ». Ne péchait-il pas plus gravement, quand il encadrait le Panthéon, au bord du Tibre, par le palais du Capitole, ou dressait la basilique de Saint-Pierre dans un affreux paysage de rochers ? Le pendant de la composition incriminée représente un incendie à Rome, aperçu à travers la colonnade d'une galerie. C'est encore une galerie, mais ruinée, que montre le tableau du comte d'Adhémar; elle s'éclaire par un trou percé dans la voûte et qui compromet invraisemblablement, dit-on, la solidité de l'édifice. Plus près de la vérité sont le Portique d'Octavie (Poissonnerie de Rome), une des deux toiles destinées au marquis de Montesquiou, et la vue du Temple de

Diane, à Nîmes, qu'animent des figures à l'antique et qui prouvent du moins l'étude attentive faite par le peintre des monuments récemment passés sous ses yeux.

Les connaisseurs goûtèrent surtout, cette année-là, parmi les tableaux de Robert, de petits paysages appartenant à l'archevêque de Narbonne, qui présentaient fidèlement deux des sites les plus célèbres de la Provence, la *Fontaine de Vaucluse* et les *Roches d'Olion*. On n'avait point ici rusé avec la nature; on n'avait cherché qu'à la rendre avec la candeur des bons peintres, et les naturalistes mêmes s'étonnaient, avec Soulavie, de reconnaître si exactement « le caractère de la pierre calcaire de Vaucluse, les coupes particulières à ces sortes de pierres, et, dans les roches d'Olion, l'ensemble des pierres vitrescibles et primitives ». Robert a fait deux vues du site de Vaucluse, non pas de la fontaine, à vrai dire, mais du vallon rocheux qui la précède; elles sont également sûres et intéressantes pour l'histoire d'une de nos merveilles aujourd'hui défigurée par l'industrie. Dans la toile qui fait pendant à la gorge d'Olion, et qui est par conséquent celle de l'archevêque de Narbonne, la construction médiévale dite « le château de Pétrarque » ne se profile pas sur le ciel, mais sur l'admirable fond de montagne rocheuse qui ferme l'étroit ravin. Les deux tableaux du Salon de 1785 reproduisent sans monotonie les éléments pittoresques qui leur sont communs, le dur voisinage des eaux et de la pierre et les lointains clairs et légers du pays provençal.

Les quatre grands tableaux, qui sont au Louvre, gardent quelque chose de ces qualités. Ils furent commandés en 1786, pour la décoration des appartements de Fontainebleau et payés douze mille livres. L'artiste les exposa au Salon de 1787. Les deux premiers représentent les monuments de Nîmes, l'intérieur du Temple de Diane et un groupement de la Maison Carrée, des Arènes et de la Tour Magne; le troisième réunit, par un artifice qui n'est pas sans charme, l'Arc de Triomphe et le Théâtre d'Orange au Mausolée et au Petit Arc de Saint-Remy; le quatrième est consacré au Pont du Gard, qu'un rocher, placé ingénieusement, empêche de voir dans sa trop grande longueur. Sur toutes ces toiles joue la limpide lumière de

LE PONT DU GARD, EN LANGUEDOC

(Musée du Louvre)

Photographie Braun, Clément & Cie







LA SOURCE

Détail d'un paysage

(Musée du Louvre)





notre Midi, qui suffirait à les animer; le peintre les a pourtant enrichies de nombreux personnages vêtus à l'antique, dont les groupes soignés, mais un peu factices, errent parmi les débris d'architecture. Dans la dernière, des scènes rustiques, justement observées, ajoutent plus d'intérêt à la présentation du célèbre aqueduc. Le ciel, presque pur dans les autres tableaux, est ici parcouru de nuages pourprés, qui jettent sur les pierres vénérables des arches romaines leur ombre menaçante. Ces contrastes de sentiment, ces raffinements de composition, servis par un métier très sûr, font peut-être de cette série le chef-d'œuvre d'Hubert Robert. Elle permet, en tout cas, de le tenir en bonne place parmi nos paysagistes et les interprètes sincères de la beauté de la France.



